

महाकवि

यत्नाब्द

[आलोचनात्मक अध्ययन]

लेखक—

श्री राम वाशिष्ठ एमः

त्रिवेन्द्र पुस्तक मन्दिर
हॉस्पिटल-रोड, आगरा ।

प्रकाशक—

विनोद पुस्तक मन्दिर,
हॉस्पिटल रोड, आगरा ।

[सर्वाधिकार प्रकाशक के आधीन]

प्रथम संस्करण—१९५५

मूल्य ३॥)

प्रकाशक—

केजारा प्रिंटिंग प्रेस,
बागनुअरखरखी, आगरा

अर्पण

पूज्य पिताजी

को

जिनका स्नेह

ही

मेरी शक्ति

है

अपनी बात

हमारे साहित्य में ऐसे अनेकों कलाकार हैं जिनकी कला-कृतियों का ठीक रह से मूल्यांकन नहीं हो सका। हिन्दी के आलोचकों की भूल प्रवृत्ति रही है कि उन्होंने उसी कवि के ऊपर अपनी लेखिनी उठाई जिससे विश्वविद्यालयों ; पाठ्य-क्रम में ले लिया गया। महाकवि घनानन्द भी इसी तरह के कलाकार । अभी तक उनके काव्य की विशेषताओं को हिन्दी के बहुत कम आलोचकों ; द्वारा प्रकाशित किया गया। स्वर्गीय आचार्य शुक्ल जी का ध्यान उनकी ओर अवश्य आकर्षित हुआ और उन्होंने अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में 'स महान कलाकार की विशेषताओं की ओर सकेत भी किया किन्तु वह यथार्थ नहीं।

श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र और श्री रामप्रसाद बहुगुना ने घनानन्द के देवय में लिखा लेकिन इन दोनों विद्वानों ने भी उनके काव्य पर व्यापक चिन्ता नहीं डाली। इस वर्ष घनानन्द को आगरा विश्वविद्यालय ने एम० ए की रीढ़ा के पाठ्य-क्रम में ले लिया है और साथ ही आलोचकों का ध्यान भी उनकी ओर आकर्षित हुआ है। मैं भी दुर्भाग्य से उसी समय इस कार्य में लगा जब कि मुझे यह प्रतीत हो गया कि घनानन्द भी पाठ्यक्रम में ले लिये गये हैं। इसलिए मैं अपनी इस मनोवृत्ति के लिए पाठकों से क्षमा चाहूंगा। फिर भी मैं इस कार्य को इतनी शीघ्र 'सम्भवतः' नहीं कर पाता यदि परम स्नेही ग० रागेय राधव जी मुझे प्रेरणा नहीं देते। वह इन दिनों घनानन्द पर एक एडिकान्य लिख रहे थे जिसे सुनने का मुझे सौभाग्य मिला और साथ ही मेरे गर्व करने की गति भी बढ़ी। इसलिए मैं उनका विशेष आभारी हूँ।

मैं अपने उन मित्रों का भी आभार स्वीकृत करता हूँ जिन्होंने मुझे पुस्तकों ; छुटाने में सहायता दी। प्रस्तुत पुस्तक के लिखने में मुझे निम्नलिखित स्तकों की सहायता भी कहीं २ लेनी पड़ी—

| | |
|--------------------------|-------------------------------------|
| हिन्दी साहित्य का इतिहास | (स्वर्गीय आचार्य रामचन्द्र शुक्ल) |
| भाषा और साहित्य | (बाबू श्यामसुन्दरदास) |
| शृङ्गार-संग्रह | (कविराज सरदार) |
| रीतिकाल की भूमिका | (डा० नगेन्द्र) |
| घन-आनन्द | (श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र) |
| घन-आनन्द | (यमुप्रसाद बहुगुणा) |

उपयुक्त पुस्तकों के लेखकों के प्रति भी मैं अपनी कृतज्ञता प्रकट करता हूँ ।
क्योंकि यही मेरे पथ-प्रदर्शक हैं ।

—राम वाशिष्ठ

जीवन-वृत्त

भारतीय काव्य प्रणेताओं, साहित्यकारों एवं मनोपियों ने अग्नी दिव्य-दृष्टि से ज्ञान की सूक्ष्मातिवृद्ध गुणियों को सुलभाने का प्रयत्न किया। भाव-नाओं के असीम सागर में डुबकी लगाकर उसमें से अमूल्य रत्नों को खोजा, जीवन के व्यापक सत्त्वों की व्याख्या की। किन्तु जहाँ, उनके अपने जीवन सम्बन्धी घटनाओं का प्रश्न है वहाँ वे मौन रहे। यह परम्परा सस्कृत साहित्य से चली आ रही थी। आधुनिक युग में अवश्य इस महत्व को ऐतिहासिक दृष्टिकोण से आवश्यक समझा गया और अब तो आत्म-प्रशंसा को इतना महत्व दिया जा रहा है कि इसमें लेखक और कवि वर्ग अपने ग्रंथ का भी व्यय करने लगे हैं। पुस्तक के मुखटुछ पर अपने फोटो को देना आवश्यक समझते हैं, अन्य मित्रों के द्वारा अपने जीवन के महत्व का प्रतिपादन अपने जीवन काल ही में करा लेते हैं। किन्तु हमारे साहित्य की प्राचीन परम्परा में इसको दोष समझा जाता था। आत्मश्लाघा और अपने व्यक्तित्व का विज्ञापन यह पाश्चात्य सम्प्रदाय का प्रभाव है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि प्राचीन महाकवियों ने ऐसा आदर्श प्रस्तुत किया जिसमें उन्होंने अपने अहं को भुला दिया किन्तु आज जब हम उसको ऐतिहासिक दृष्टिकोण से देखते हैं तो यह हमें उनकी भूल सी प्रतीत होती है। हम उनके जीवन सम्बन्धी सामग्री को उनकी रचनाओं में बिखरे ऐतिहासिक सत्त्वों, ताम्रलिपियों, शिलालेखों और अन्य उपकरणों को जुटाकर ही देखने का प्रयत्न करते हैं। कालिदास जैसे महाकवि तुलसी और सूर जैसे महान् काव्य प्रणेताओं के जीवन-चरित्र को जुटाने में अनुमान-का ही सहारा लेना पड़ता है। अन्तर्साक्ष्य और बहिर्साक्ष्य पर ही अवलंबित रहना पड़ता है।

हिन्दी के वीरगाथाकाल के प्रमुख कवि चन्द्रबरदाई, मजिंकाल के जायसी, कबीर, तुलसी, सूर तथा रीतिकालीन कवियों के जीवन की सामग्री

को गुदानों में उनकी रचनाओं में विचारों घटनाओं तथा समकालीन अन्य प्रयोगों का ही सहारा लेना पड़ता है।

रीतिकाल के स्पष्टरुद्र कवि घनानन्द भी इसी प्रकार के कवि हैं जिनका जीवन वृत्त भी जनश्रुतियों, अन्य कवियों की रचनाओं अथवा इतिहासकारों की रोजों के आधार पर ही अगलभित है। इस प्रकार अनुमान ही के आधार पर इनका जन्मकाल, रचनाकाल और मृत्युकाल विभिन्न विद्वानों ने निर्दिष्ट किया है। यही कारण है कि विभिन्न विद्वानों के मतों में साम्य नहीं। इससे अतिरिक्त इनके नाम के विषय में भी अनेकों सन्देह विद्वानों ने उत्पन्न किये हैं जिसका मूल कारण यह भी है कि अनुसन्धान कर्त्ताओं को जो कविता उपलब्ध हुई हैं वह तीन नामों से हैं—आनन्द, आनन्दधन और घनआनन्द। यह नाम निस्सन्देह किसी भी विद्वान का भ्रम में डाल सकते हैं। यही कारण है कि कुछ विद्वानों ने तो इन तीनों को घनआनन्द के ही नाम के लिये प्रयुक्त हुआ माना है। कुछ विद्वानों ने आनन्द को घनआनन्द और आनन्दधन से पृथक् माना है। क्योंकि घनआनन्द का जीवन वृत्त किम्बदन्तियों के सहारे ही निर्मित किया गया है इसलिए एक प्रामाणिक जीवन वृत्त उसको नहीं माना जा सकता। कुछ विद्वानों ने जैनमर्मों आनन्दधन को भी आनन्दधन और घनानन्द के नाम से जोड़ने का प्रयत्न किया है किन्तु यह ठीक नहीं क्योंकि जैनमर्मों आनन्दधन का नाम लामानन्द जी या । यदि कुछ स्थलों पर उनकी रचनाओं में विचारसाम्य है भी तो यह कोई विशेष महत्व की बात नहीं। इस प्रकार का विचार साम्य मत्तिकाल की कृष्णधारा के अनेकों कवियों में पाया जाता है। नीचे हम विन्तार पूर्वक विभिन्न किम्बदन्तियों को वैज्ञानिक दृष्टि से प्रस्तुत करके घनानन्द के जीवनकाल को देखने का प्रयत्न करेंगे।

विभिन्न जनश्रुतियाँ :—

घनानन्द के विषय में अनेकों किम्बदन्तियों और जनश्रुतियाँ प्रचलित थीं उन्हीं को आधार बनाकर विभिन्न विद्वानों ने कवि के जीवन को प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है। कवि की रचनाओं में जीवन सम्बन्धी तथ्यों की नितान्त न्यूनता होने के कारण विद्वानों को जनश्रुतियों को ही आधार बनाना पड़ा।

इसलिए धनानन्द का जीवनवृत्त विभिन्न रूपों में चित्रित किया गया। सबसे प्राचीन जनश्रुति यह थी कि कवि धनानन्द मंगल वंश के विलासी बादशाह मुहम्मदशाह रंगीले के यहाँ नौकर थे। अपनी तीव्र बुद्धि और चतुरता के कारण यह मीर मुंशी बन गये। यह भी कहा जाता है कि बादशाह के दरबार की मुजान नामक बेश्या पर धनानन्द आसक्त हो गये थे। इनको संगीत से अत्यन्त प्रेम ही नहीं था वरन् बहुत अच्छा गाने भी थे। किन्तु बादशाह के दरबार में अनेकों बार कहने पर भी इन्होंने अपना संगीत नहीं सुनाया। इस पर कुछ लोगों ने बादशाह के कान में इस बात को डाल दिया कि यदि मुजान कहेगी तो धनानन्द अवश्य गाना उसको सुना देंगे। बादशाह ने मुजान को सुलाया और सचमुच ही उसके कहने से धनानन्द ने शिमोर होकर गाया। वह दरबार के नियमों को अवहेलना कर गये। पल यह हुआ कि उनको दिल्ली छोड़ने की शाही आज्ञा मिली। कहा जाता है कि चलते समय कवि ने मुजान से अपने साथ चलने को कहा किन्तु उसने अस्वीकार कर दिया। धनानन्द निरपराध हृदय को लेकर चल दिये। उन्होंने मुजान को राधा-कृष्ण के रूप में परिवर्तित कर दिया और अपने प्रेम के उद्गारों का प्रकट कर पीयूष की ऐसी श्रोतम्विनी बहाई-जिसने उनको ही अमृत्यु प्रदान नहीं किया वरन् अनेकों व्यथित हृदयों को सिकत कर दिया। सासारिक प्रेम को आध्यात्मिक प्रेम बना दिया। अपने जीवन को उन्होंने उस प्रेम की स्मृति में ही समाप्त किया और वृन्दावन में रहकर राधा-कृष्ण के चरणों पर ही इन्होंने अपने शरीर को न्योछावर कर दिया।

इनकी मृत्यु के विषय में किम्बदन्ती है कि जिस समय नादिरशाह के सैन्धव सरदार धन के कारण निरीह जनता को तलवार की धार उतार रहे थे उस समय किसी ने उनसे कहा कि ब्रजभूमि में बादशाह का मीर मुंशी रहता है। सरदार इनके पास गये और इनसे धन की माँग की और अन्न में इनको मार दिया।

उपयुक्त जनश्रुति को श्री वियोगीहरि ने पञ्चवक्त्र करके धनानन्द के जीवनचरित्र को अधिक प्रामाणिक बनाने का प्रयत्न किया है। उन्होंने

अपनी पुस्तक 'कविकीर्तन' में सम्प्रन् १६८० वि० में ऊपर दी हुई जनश्रुति को इस प्रकार रखा—

“धन आनन्द मुजान जान को रूप दिवानो ।
 बाही के रंग रंगो प्रेम वन्दनि अरुमानो ॥
 बादशाह को हुक्म पाय नहिं गायो एक पद ।
 पै मुजान के कहे नाव सो गाये धुण्ड ॥
 बादशाह ने कोपि राज्य ते याहि निकारयो ।
 वृन्दावन में आय बेग वैष्णव को धारयो ॥
 प्यारे मीत मुजान सौं नेह लगावौ ।
 लगन बान ते बिण्यो निरह-नस मंत्र जगावौ”

कुछ विद्वानों ने एक और जनश्रुति को भी आधार बनानेका प्रयत्न किया है। जनश्रुति है कि महाराज सूरजमल के दरबार में देव और धनानन्द में वाद-विवाद हुआ जिसका कारण था अपनी-अपनी कविता की भ्रष्टता सिद्ध करना एक सज्जन ने इस जनश्रुति के आधार पर दोनों कवियों की सुन्दर कविताओं को तुलनात्मक श्रष्टि से रक्त कर प्रस्तुत भी किया है। इस प्रकार धनानन्द और देव को एक ही समय के कवि प्रमाणित किया है।

धनानन्द के जीवन से सम्बन्धित जनश्रुतियों को सर्वप्रथम रीना नरेण खुराब सिंह ने अपनी पुस्तक 'भक्तमाल' में सवत् १८८० में संप्रहीत किया। अन्य विवरण इनके बाद के हैं.—

“एक मक का पुनि कहीं धनआनन्द इतिहास ।

सनआनन्द है नाम बिन मुनन हरत भवभास ॥

मथुरापुरी मलेच्छन घेरे । लाखों यवन खड़े चहुँ फेरे ॥

कारण ताम्र मुनी अब सोई । दिल्ली में शहिजादा कोई ॥

एक समय मथुरा सिंघायो । सब मथुरियन हास बढ़ायो ॥

पनही को रचि कै एक माला । डारयो शहिजादा के माला ।

सो प्रकोपि निजकटक बोलायो । चहुँकित मथुरापुरी घेरायो ॥

दीन्हो हुकुम नगर में जेते । अब बनि जायँ जियत नहिं तेते ॥
 मारन लगे मलेच्छ प्रचारी । बचे न माधुर भट्टु मिसारी ॥
 धन आनन्द वशीबट पाही । बैठे रहे भावना मारी ॥
 राधा माधव के मधि रासा । सबी रूप छुवि पीवन आशा ॥
 हाये लीन्हे रहे सुगारी । तेदि छण में भावना पसारी ॥
 सोइ सुगारी कर में लीन्हे । दिन रजनी बिताय सब दीन्हें ॥
 सोइ भावना महँ मिसारी । बीरी दीन्हो पानि पसारी ॥

दोहा—सोउ बीरी मुख में लियो, लगे मुरानन सोय ।

सोइ बीरी को रागमुख प्रगट लग्यो सब कोय ॥

मुख में भरि आयो जब बीरा । तबहि प्यान छोड़यो मति धीरा ॥
 तेहि अवसर मलेच्छ तहँ आई । मारे राग राँध महीं घाई ॥
 उदकि गयो सौ सग न काट्यो । तब पुनि मारि ताहि अति डाट्यो ॥
 तदपि काट्यो नहिं टनकी देही । तब धन-आनन्द कृष्ण सनेही ॥
 कहीं पुकारि कृष्ण सों बानी । यह तँ कौन रीति अब टानी ॥
 मोकों भूरि मार है देही । यत्न कियो छूट्यो नहिं केही ॥
 कौन हेतु राखत संसारा । क्यों न जुलावे नन्द कुमारा ॥
 यदपि तजन तनु यलहु लाग्यो । तदपि न तँ उधार अनुराग्यो ॥
 कष्टो यमन कहँ पुनि गोहराई । अबकी मारहु शिर कटि बाई ॥
 हन्यो पवन अस कटिगो शीशा । सब यमनन विमान नभ दीसा ।
 धन आनन्द तन कट्यो न लोहू । सो चरित्र लखि परयो न कोहू ।
 ब्रज में विदित कथा यह सारी । सखेगहि इत लिख्यो विचारी ।
 धन आनन्द के विपुल कवितानि । अबलौ हस्त कथिन के चित्ता ।
 धन आनन्द की कथा अनेका । ब्रज में विदित अहै सखिवेका ।
 जाहि सुनन की हीय हुलासा । करे सो जाय विमल ब्रजवासा ।

यह धनआनन्द की कथा, वर्णन कियो समाग ।

औरहु भक्तन की कथा, नेमुक करौ प्रकाश ॥”

उपर्युक्त पद्यबद्ध जनश्रुति के आधार पर यह अनुमान लगाया जा सकता

है कि किसी मुसलमान शाहजादे के क्रोध ने मथुरा निवासियों को पीड़ित किया और उसी क्रोध का भाजन रहिक कवि धनानन्द को भी बनना पड़ा और इस प्रकार उनकी जीवन लीला समाप्त हो गई। धनानन्द उस समय 'राधा माधव' के ध्यान में मग्न 'सखी रूप' से उनकी शोभा को देख रहे थे। इसके अनिरिक्त रौना नरेश ने यह भी स्पष्ट किया है कि धनानन्द की यह कथा ब्रह्म में प्रत्येक महत्त्व को विद्रिष्ट है और उसी कथा का सङ्क्षेप में उन्होंने वर्णन किया है। इस जनभुति में उस शाहजादे का नाम श्रवण उसके वंश का नाम यदि दिया होता तो बड़ी सरलता से धनानन्द के काल का निर्णय हो जाता। किन्तु ऐसा न होने से कवि के जीवन काल के विषय में केवल इतना ही सत्य भासित होता है कि उनकी मृत्यु मथुरा में किसी मुसलमान शासक के क्रोध के कारण हुई। धनानन्द राधा-कृष्ण के उपामक थे और सखी भाव से उनकी आराधना करते थे।

अन्य विद्वानों की खोज तथा अनुमान :—

ऊपर हम विद्योगी हरि द्वारा किया हुआ धनानन्द के काल का निर्णय एक जनभुति के आधार पर दे चुके हैं जिसमें उन्होंने धनानन्द का जन्म काल सन्त १७४६ माना है और उनका मुवान नामक वंश्या से प्रेम बताया है। लेकिन लाला मगवानदीनजी ने अपनी खोज में विद्योगी जी के काल निर्धारण को अमान्य पिट्ट किया। उन्होंने अपनी खोज को 'लक्ष्मी पत्रिका' में प्रकाशित कराया और उन्होंने धनानन्द के जीवन काल को इस प्रकार माना है—
 "आनन्दधन का जन्म लगभग स० १७१५ के प्रतीत होता है और मृत्यु सन्त १७९६ में जान पड़ती है। ये दिल्ली के रहने वाले मटनागर कायस्थ थे और फारसी के अच्छे ज्ञाता थे। जनभुति इनको अच्युतकजल का शिष्य भी बतलाती है। किसी छोटे श्रोतवे से बढ़ते २ ये बादशाह मुहम्मदशाह के खास कलम (प्राइवेट सेक्रेटरी) होगये। जनभुति यह बतलाती है कि धन आनन्द को वचन से ही रासलीला देखने का शौक था। बहुधा महलों तक रास-मण्डली के व्यय का भार अपने ऊपर लेकर दिल्ली में रासलीला कराते थे और स्वयं भी किसी लीला में भाग लेते थे। इससे इनको हिन्दी भाषा के पद

सीखने और संगीत का व्यंजन लेगा और आगे चलकर वह निपुणता दिखाई जिसकी सीखनेवाला भी भाषा बिसरते हैं। और अभी तक रासधारियों में इनके पैर अद्यावधि पाये जाते हैं। इस रास की भावना का इन पर ऐसा प्रभाव पड़ा कि ये श्रीकृष्ण को लीलाओं में लीन रहने के लिये दरबार और गृहस्थी में नाता तोड़ बृन्दावन चले आये और वहाँ किसी व्यास वंश के साधु से दीक्षा ले यह किसी उपासना में दृढ़ और मग्न होगये।" (धन-आनन्द ले० शत्रुघ्नवाद बहुगुणा एम० ए० पृष्ठ २)

श्रीन जी ने अपने इस निरूपण का कोई ठोस आधार नहीं दिया इसलिये इनके द्वारा किया हुआ विवेचन भी प्रामाणिक नहीं।

बाबू राधा-कृष्णदास ने नागरीदास का जीवनचरित्र काशी नागरी-प्रचारिणी पत्रिका में प्रकाशित कराया। उस जीवन चरित्र में उन्होंने मिशन-गढ़ के जयलाल कवि के एक पत्र का हवाला देकर इस प्रकार लिखा है—
 "संवत् १८७४ में (सन् १७५७ ई०) में शाहजालम सानी के समय में अहमद दुर्गानी ने मथुरा में कलेश्राम किया था। इस विषय में कभीश्वर जयलाल जी ने मुझे यह लिखा है—“कलेश्राम होने की खबर यहाँ कृष्णगढ़ रूपनगर में गुप्त था पहुँची थी, नागरीदास के छोटे भाई बहादुरसिंह जी और नागरी-दास के पुत्र सरदारसिंह ने उनको अर्जी लिखी थी। कि कुटुम्ब यात्रा के लिए यहाँ अवश्य पधारें। तब इस घोषावर्द से यहाँ आगये थे फिर छः महीने रह कर पीछे बृन्दावन ही पधार गये। सन् १८२० की माघ सुदी ३ को बृन्दावन में ही परलोक वासी हुये।”

इसके अतिरिक्त राधाकृष्णदासजी ने एक स्थान पर अपने लेख में एक चित्र का उल्लेख भी किया है—“हमारे यहाँ एक अत्यन्त प्राचीन चित्र है जिसमें नागरीदास जी और धनानन्द जी एक साथ बिराजते हैं।

जयलाल कवि ने अपनी पुस्तक ‘छप्पन भोग चन्द्रिका’—जिसका रचना काल वि० सं० १६४७ है धनानन्द का तीन स्थानों पर निम्नलिखित उल्लेख लिया है—

छप्पन

१— मुनि मुबोधिनी सहित भागवन भाष्य अवन किया।

पुष्टि मार्ग सिद्धोंन समभि मुनि मुनि हिय भर लिय ।
 आनन्द धन हरिदास आदि धन मुनि मुनि
 धमारादि में कही वही नहि कही सु शुक मुनि
 हरिलीला मुनि प्रेम वरा दग सबल बदन गद गद धरिय ।
 श्रीमन्मृत्यु गुपाल की भवन भक्ति नागर करिय ॥”

छप्पय

- २— अंशुर रूप सु मयो प्रेम लघु जबै हीय मधि ।
 हरिगुन जर्वा करत सुनत सचारी विधि मधि ।
 आनन्दधन हरिदास आदि सौ सन्त समा मधि ।
 प्रकट मये अनुभाव सदैवा के सु यथाविधि ।
 ब्रज धृन्दासन पास बसि पर भक्त तक शोभा सु लहि ।
 श्रीमन्मृत्यु गुपाल को दृग नागर मध्यम प्रेम गदि ॥

३—(अथ सत-संगति महिमा)

छप्पय

विग्रहि सौ मुनि वेद भागवत धर्म सुधारयो ।
 हरीदास दिन मान कही सोही अनुसारयो ।
 मुरनिदास और बभ्रुदास सौ समय गुजारयो ।
 आनन्दधन को संग करत तन मन कौ वारयो ।
 नवित गुपाल मिलि जानयीं सत-संगति नागर करिय ।
 गोपद समान मुख मान के मय सागर की लहि तरिय ।

उपसृत उद्धरणों से घनानन्द के विषय में इतनी ही जानकारी मिलती है कि घनानन्द और हरिदास समकालीन थे और उनके उपदेशों को नागरीदास सुनते थे । इससे सिद्ध होता है कि नागरीदास भी इन दोनों महात्माओं के समकालीन थे और घनानन्द पर अपने तन मन को न्यौछाँवर करते थे ।

नागरीदास नाम के चार महात्मा हुये हैं । राधाकृष्णदासजी ने जिन नागरीदास का उल्लेख किया है उनका नाम सावन्तासिंह था और इन्हीं के

साथ घनानन्द जी की मित्रता थी। पं० रामचन्द्र शुक्ल ने अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में इन्हीं का कविता काल सं० १७८० से १८१६ तक माना है।

कवि जयलाल ने 'नागर समुच्चय' में नागरीदास और घनानन्द के ब्रज से जाने के विषय में एक दोहा है उससे भी कवि के समय का पता लगता है—

छठारह सै ऊपरै सस्त तेरह जान ।

चैत्र कृष्णा तिथि द्वादशी ब्रज सैं कियो पयान ॥

अर्थात् सं० १८१३ में इन दोनों महात्माओं ने ब्रज से प्रस्थान किया था। इससे स्पष्ट है कि घनानन्द की मृत्यु सं० १८१३ के अनन्तर ही हुई।

काशी नागरी-प्रचारिणी की त्रैवार्षिक खोज विवरण में चाचा हित वृन्दा-वनदास की 'हरिकलावेलि' के आचार पर इस प्रकार का विवरण है—
"काबुल या कम्हार का रहने वाला एक कलदरशाह मुसलमानों की एक फौज लेकर पहली बार सं० १८१३ में और दूसरी बार सं० १८१७ में ब्रज में चढ़ आया था।"

'हरिकलावेलि' में इस आक्रमण का उल्लेख प्रारम्भ में ही इस प्रकार दिया है—

"ठारह सै तेरहौ धरष हरि यह करी ।

नमन विगोमी देश विपति गाढ़ी परी ।

तब मन चिन्ता बाढ़ा साधु पतन करे ।

हरि हीं मनहुं सिद्धि-सगार काल आयुष घरे ॥

दोहा—भाजि भाजि कोउ छूटे तब मन उपज्यो सोच ।

अहो नाथ तुम बन हते, भये कौन विधि पोच ॥

बार बार सोचत यही गये प्रान बीरान ।

सन्त करे बध जमन नै यह दुख सह्यो न बाद ॥

सहर फरक्ताबाद जहँ गये मुखुनी पास ।

चैत्र सुदी एकादशी सह्यो भयो इक रास ॥

तीन पहर रजनी गई वे कवि कीयो गान ।

तहाँ ऐह कौतुक जाकौ करौ धरान ॥
 आनन्द बन को ख्यात इक गापी खुलि गये नैन ।
 मुनव महा दिहवत भयो मन नहि पारौ चैन ॥
 ऐसेइ हरि-संत-जन मारे जनननि आइ ।
 यह अति देनि दियो भयो लोनी सोच दबाइ ॥"

सवनों का आक्रमण कवि के कथनानुसार दो बार हुआ—प्रथम स. १८१३ में और द्वितीय स. १८१७ में । किन्तु घनानन्द की मृत्यु के विषय कवि यह स्पष्ट कहता है कि वह किस आक्रमण में मारे गये । कवि हित वृन्दावनदास जी ने कवि घनानन्द की मृत्यु के विषय में एक कवित्त स. १८१७ लिखा था—

बिछ सौं सानी उन निबापी बन सौंवी पन,
 धन्य आनंद बन मुन गारं सोई करी है ।
 एहो ब्रजराज कुँवर धन्य धन्य तुम्हूँ को,
 करा नीकी प्रभु यह खण में विमोही है ।
 गाहो ब्रज उपासी जिन देह अन्त पूरी पारी,
 रव की अनिलास सौं तहाँ ही वेह घरी है ।
 वृन्दावन हित रूप तुम्हूँ हरि उदाई धूरि,
 ये वै सौंवी निष्ठा जन ही की लखि परी है ॥

इस कवित्त के आधार पर यह तो स्पष्ट रूप से कहा जा सकता है कि उनकी मृत्यु ब्रज में ही हुई ।

पहली जनश्रुति के आधार पर घनानन्द का समय मुहम्मदशाह रगीले समय में ठहरता है और मृत्यु प्रसिद्ध आक्रमणकारी नादिरशाह के समय आक्रमण के फलस्वरूप हुई मानी जाती है । इस जनश्रुति के आधार पर घनानन्द का रचना काल भी त्रियोगीहरि जी ने सन् १७७७ विक्रमी माना है किन्तु इस जनश्रुति का कोई भी ऐसा प्रमाण त्रियोगीहरि जी ने नहीं दिखाये इस मान्यता की प्रामाणिकता सिद्ध की जा सके । केवल जनता ।

प्रचलित कथों के आधार पर घनानन्द के समय का ठीक होना सर्व सम्मति से नहीं माना गया ।

२२

लाला भगवानदीन जी की खोज के आधार पर घनानन्द जी का काल संवत् १७१५ से १७६६ तक माना जाता है । उन्होंने मुजान की चर्चा नहीं की । घनानन्द के काव्य की प्रेरणा मुजान इन्होंने नहीं मानी यग्न राखलीला को ही इसका आधार माना है । लाला भगवानदीन जी ने भी वियोगीहरि के समान ही अपनी खोजों का कोई भी आधार नहीं दिया । इसी कारण इनकी खोज भी विद्वानों द्वारा मान्य नहीं । श्री शंभुप्रसाद बहुगुना जी की खोज का आधार न होने के कारण वैज्ञानिक नहीं मानने । उन्होंने अपनी 'घन-आनन्द' के पृष्ठ तीन पर इस प्रकार आलोचना की है—“वन्म सबत् का आधार हो सकता है शिवसिंह सरोज रहा हो । जान पड़ता है शिवसिंह सरोज के विवेचन के आधार पर अर्थात् यह देखकर कि १७४६ में बने 'कालिदास हज़ारा' का जहाँ अधिक उपयोग कवियों की जीवनी तथा कविता का विवरण देते समय सेंगर ने किया है वहाँ 'आनन्द घन दिल्ली वाले' के बारे में नहीं लिखा है कि 'हज़ारा' में इनकी कविता है । इस अनुमान से संभवतः पं० रामचन्द्र शुक्ल तथा वियोगीहरि ने घनानन्द का जन्म संवत् १७४६ के आस पास माना है ।”

राधाकृष्णदासजी ने घनानन्दजी को नागरीदासजी का मित्र सिद्ध किया है । पठानों का आक्रमण उन्होंने संवत् १८०४ (सन् १७४७) में मुहम्मदशाह के समय में लिखा है । सावतसिंह (नागरीदास) को मुहम्मदशाह ने उस आक्रमण के समय दिल्ली बुलाया था । जयलाल कवि के पत्र का हवाला देते हुये राधाकृष्णदासजी घनानन्द के समय का अनुमान इस प्रकार लगाने हैं—“सावंतसिंह (नागरीदासजी) ने कहा हमें जाने दीजिये, और अपने पुत्र संदेरसिंह सहित दिल्ली गये । बादशाह ने लड़ाई में नहीं भेदा । सम्भवतः उसी समय आनन्दधन से मित्रता हुई होगी । सन् १७४८ (सं० १८०५) में मुहम्मदशाह मर गये । स० १८१३ में नागरीदास ने कुटुम्ब-यात्रा के निमित्त प्रस्थान किया । उस समय उनके साथ आनन्दधनजी भी थे किन्तु जयपुर से तोड़ आये ।”

राधाकृष्णदास और बरनाल के बीच जो यह पत्र-व्यवहार हुआ यदि इसको प्रामाणिक मान लिया जाय तो शुक्लजी, विमोहीहरि जी और लाल भगवानदीन द्वारा दिये हुये समन में अस्वस्थ होने का आरोप मुगलता से किया जा सकता है। नादिरशाह के आक्रमण में मरने की कथाएँ निर्मूल सिद्ध हो जाती हैं। यदि नागरीदास और घनानन्द की मित्रता सिद्ध हो जाती है तो यह भी निश्चित है कि घनानन्दजी की मृत्यु नादिरशाह के आक्रमण में नहीं हुई। परन्तु अहमदशाह दुर्गो के आक्रमण में हुई जिसको इतिहासकारों ने संवत् १८१४ (सन् १७५७) माना है। किन्तु राधाकृष्णदासजी ने अपनी मान्यता का जो आधार दिया है वह जयलालजी का पत्र है और उनके पास एक कागज़ है जिसमें पेंसिल नीचे लिखा है घनानन्द और नागरीदास का चित्र। किन्तु चित्र का शान्तिविक रूप कहीं गिर गया है। जब तक यह चित्र उपलब्ध नहीं होता उस समय तक राधाकृष्णदास द्वारा प्रतिपादित मन की छापवा को कोई प्रामाणिक रूप नहीं मिलता।

जयलालजी ने सम्भवतः इन्हीं आचार्यों पर 'नागर समुच्चय' के साथ छुपे 'छप्पनमोग चन्द्रिका' में तीन स्थानों पर घनानन्द और नागरीदास की मित्रता का वर्णन किया है। उन छप्पनों को हम ऊपर उद्धृत कर चुके हैं। उनमें घनानन्द और नागरीदास के सम्बन्ध में तीन पंक्तियाँ आई हैं—'आनन्दधन हरिदास आदि सत्तन बच मुनि-मुनि', 'आनन्दधन हरिदास आदि सौ संत समा मधि', 'आनन्दधन को सन करत तन मन की बारयो।' उपरोक्त पंक्तियों में जयलालजी ने घनानन्द, नागरीदास और हरिदास को सम-सामयिक माना है।

जयलालजी के उपरोक्त कथन का वर्णन श्री सभुप्रसादजी बहुगुणा : अपनी पुस्तक 'घनानन्द' में किया है किन्तु उन्होंने उसे प्रामाणिक नहीं माना। उनका कथन है, "किन्तु विचित्र उलझन तक सानने आती है जब नागरीदास की रचना में हरिदास का तो बार-बार नाम मिलता है किन्तु आनन्दधन का नाम कहीं नहीं मिलता। यदि प्रसिद्ध नागरीदास की ऐसी मित्रता आनन्दधन से होती, जिसके लिये वे तन-मन बार-बार करते हैं तो निश्चय ही उनकी रचना में आनन्दधन का अक्षय्य उल्लेख मिलता। उल्लेख न मिलता सन्देह उत्पन्न करता है और सूचित करता है कि आनन्दधन और प्रसिद्ध नागरीदास का कभी

कोई सम्बन्ध नहीं रहा। जिन हरिदास का उल्लेख नागरीदास की रचनाओं में है वे कौन हरिदास हैं कहना कठिन है। प्रसिद्ध स्वामी हरिदास वे सभी हो सकते हैं जब उन रचनाओं में जिनमें हरिदास का यश गाया है दूसरे नागरीदास जिनका जन्म सम्वत् १६०० विक्रमी के आस-पास हुआ है और जो स्वामी हरिदासजी की शिष्य परम्परा में हुये हैं, को मान लिया जाय। जयलाल ने यदि किसी आधार पर भ्रम राखा है और कोई लिखित प्रमाण उन्हें नागरीदास, घनानन्द तथा हरिदास के सत्सग का मिला है तो वे नागरीदास प्रसिद्ध नागरीदास रहे हों ऐसा कम सम्भव है।”

श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने राधाकृष्णदास द्वारा दिये गये जयलाल काटि के पत्र को ही प्रामाणिक मानकर अपने मत का प्रतिपादन किया है। उन्होंने पत्र को सत्य मानकर लिखा है—‘इससे भी पता चलता है कि घनानन्द जी और नागरीदासजी सम-सामयिक थे।’ अपने मत की पुष्टि में मिश्र जी ने भारतेन्दु के मत को भी उद्धृत किया है—‘कदाचित् इसी से उतारे प्रति चित्र का उल्लेख भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र के ‘सुजान शतर’ के आरम्भ में है।’ मिश्रजी ने राधाकृष्णदास के कथन की पुष्टि में आगे कहा है—‘नागरीदास नाम के चार महात्मा हुये हैं। राधाकृष्णदास ने चौथे नागरीदास के साथ जो सायतसिंह के नाम से प्रसिद्ध थे, आनन्दघनजी के सत्सग की चर्चा की है। इन नागरीदास का रचनाकाल सवत् १७८० से १८१६ तक माना है।’ इस प्रकार मिश्रजी ने घनानन्द को चौथे नागरीदास के सम-सामयिक मानकर राधाकृष्णदास के मत को ही मान्य सिद्ध किया है।

मिश्रजी ने घनानन्द की मृत्यु नादिरशाह के आक्रमण में नहीं मानी बरन् अहमदशाह अन्दाली या दुरांनी के आक्रमण में ही मानी है। उन्होंने राधाकृष्णदास और शानवती त्रिवेदी के आधार पर सिद्ध किया है कि मथुरा पर अहमदशाह दुरांनी का ही आक्रमण हुआ नादिरशाह का आक्रमण नहीं हुआ। नागरी प्रचारिणी की स्त्रोत्र रिपोर्टों के आधार पर मिश्रजी ने घनानन्द की मृत्यु का काल सन् १७६७ (सम्वत् १८१७) माना है। यह अन्दाली के दूसरे आक्रमण का समय था। पहला आक्रमण सम्वत् १८१३ में हुआ था।

नादिरशाह के आक्रमण में घनानन्द की जीवित ये जैसा कि उनके ही द्वारा कहे गये एक पद से स्पष्ट हो जाता है—

गोन मान भी कृष्ण पद मुचि ।

सबत्तर अठानरै अति रुचि ॥

नादिरशाह का आक्रमण सन् १७६६ में हुआ और घनानन्द १७६८ तक रचना करते रहे। ऊपर के कथन से यह तो स्पष्ट है कि उनकी मृत्यु नादिरशाह के आक्रमण में नहीं हुई बल्कि अहमदशाह द्वारा की या अन्धाली के आक्रमण में ही हुई।

श्री शम्भुसाह बहुगुना रीवानरेश खुराबसिंह के कथन के आधार पर घनानन्द की मृत्यु न तो नादिरशाह के आक्रमण में बताते हैं और न अहमदशाह अन्धाली के आक्रमण में। उनका खयाल है कि जिस समय औरंगजेब अपने भाई द्वारा से युद्ध कर रहा था उस समय मयुरा निरासियों ने उसका अपमान किया हो जैसा कि खुराबसिंह ने अपनी कविता में लिखा है। और उसी अपमान का बदला औरंगजेब ने अपने शासनकाल में मयुरा पर आक्रमण करके तथा बर्दा के मन्दिरों को नष्ट करके लिया हो। बहुगुनाजी ने मयुरा पर आक्रमण की घटना को औरंगजेब या मुहम्मदकुलीखान नामक सरदार के साथ हुये व्यवहार का फल मानकर उसी समय घनानन्द की मृत्यु मानी है—

‘बो हो, अटना सन् १६६० के आस पास घट सकती है और इसी में सम्भवतः घनानन्द की मृत्यु हुई होगी।’ बहुगुना जी ने रीवानरेश खुराबसिंह द्वारा वर्णित क्या को केवल अनुमान के सहारे, से ही औरंगजेब या उसके शासक मुहम्मदकुलीखान से जोड़कर घनानन्द की मृत्यु का समय सन् १६६० माना है। किन्तु इस प्रकार के अनुमानों को प्राणाधिक कैसे माना जा सकता है। घनानन्द के काल को निश्चित करते समय बहुगुनाजी ने नागरीपूजास्थिति समा की सन् १६१७ १८-१९ की खोज में प्राप्त हुई घनानन्द की रचना ‘प्रीतपावस’ की चर्चा की है। उन्होंने लिखा है कि यदि खोज रिपोर्ट में ‘प्रीतपावस’ का रचनाकाल स० १६५८ तक है तो घनानन्द के काल का निश्चय

बहुत कुछ ठीक हो सकता है। आगे चलकर श्री शंभुप्रसाद जी बहुगुना 'प्रीति पानस' १६३० (सन् १५७३ ई०) से संवत् १७१७ (सन् १६६० ई०) तक माना जा सकता है।' लेकिन बहुगुनाजी ने भी यह काल किसी ठोस प्रमाण के आधार पर नहीं दिया इसलिये इसे भी प्रामाणिक नहीं माना जा सकता।

काल निर्धारण—अहमदशाह अब्दाली (दुर्रानी) के आक्रमण में मारे जाने के कथन में अधिक प्रामाणिकता है। श्री मिश्रनाथप्रसाद मिश्र ने भी इसी को माना है। उन्होंने इस विषय में जो प्रमाण दिये हैं वह अधिक वैज्ञानिक हैं। इसलिये नागरसमुच्चय में दिया हुआ कवियर जयलाल का निम्नलिखित दोहा अधिक प्रामाणिक है—

अठारह से ऊपरै सबत तेरह जान ।

चैत्र कृष्ण तिथि द्वादशी ब्रज तै कियो पयान ॥

इससे स्पष्ट है कि नागरीदास एव घनानन्दजी स० १८१३ में ब्रज में मौजूद थे। इसके अतिरिक्त नागरी प्रचारिणी सभा की खोज रिपोर्ट (१९१२-१४ में चाचा हित-शृङ्गावनदासजी की रचना 'हरि कलावेलि' के विवरण को प्रस्तुत किया है वह भी अधिक तर्क पूर्ण माना जा सकता है। 'हरि कलावेलि' में दिया हुआ संवत् भी लगभग 'नागर समुच्चय' में दिये हुये काल के समीप ही है। उसमें यवनों का आक्रमण स० १८१३ ईस्वी ही माना है। इतिहास भी इस विषय में एक मत है कि संवत् १८१३ में अहमदशाह अब्दाली का आक्रमण हुआ और यह मथुरा तक बढ़ता गया। किन्तु नादिरशाह का आक्रमण दिल्ली तक ही हुआ था। इससे स्पष्ट है कि घनानन्द की मृत्यु अहमद शाह के आक्रमण में हुई नादिरशाह के आक्रमण में नहीं। किन्तु अहमदशाह ने दो बार आक्रमण किया था। प्रथम बार उसका आक्रमण स० १८१३ में हुआ और द्वितीय बार उसका आक्रमण स० १८१७ में हुआ। यह तो नहीं कहा जा सकता कि घनानन्द किस आक्रमण में मारे गये। किन्तु अधिकतर विद्वान इनकी मृत्यु पिछले आक्रमण में ही मानते हैं। इन आधारों पर घनानन्द जी के काल को अनुमानतः १८ वीं शती के उत्तरार्ध से लेकर १९ वीं शती के प्रथम चरण तक मान सकते हैं।

धन की चर्चा की है । "आनन्द-धन, ग्रन्थ आनन्द-धन-वह्तरी-स्तवाली रचना काल १७०५, विवरण—यशोविजय के सम-सामयिक थे ।"

उपर्युक्त विवरण के अनुसार मुजान प्रेमी धन-आनन्द और इसके अतिरिक्त जैन धर्मी आनन्द धन दो मिल कवि थे ।

श्री रामप्रसाद बहुगुना ने भी अपनी पुस्तक 'धन-आनन्द' में जैनमर्म आनन्द-धन और वृन्दावन निवासी कृष्ण भक्त आनन्द-धन की मिश्रता के स्वीकार किया है—“साम विजय—(सन् १६१५-१६७५ ई०) अथवा जैन मर्मी आनन्द-धन को राधाकृष्ण प्रेमी आनन्द-धन अथवा धनानन्द से मिल देना उचित नहीं । वे निरान्त मिश्र व्यक्ति हैं । विचार-धाराओं में समर्प विनिमय से साम्य आ जाना एक मामूली सी बात है ।"

श्री विश्वनाथप्रसाद मिश्र भी इन दोनों—जैनमर्मी आनन्द-धन और वृन्दावनवासी धनानन्द को अलग-अलग मानते हैं । अपनी पुस्तक 'धन आनन्द' में पृष्ठ ५५ पर वह इस तथ्य पर इस प्रकार विचार करते हैं—“जैन 'आनन्दधन' (महात्मात्मानन्द जी) का समय भी १७ वीं शती का उत्तरार्ध है । उनकी चौबीसी की कई पक्तियों सर्वभी समय मुन्दर (स० १६७२), बिन राज सूरि (स० १६७८), सकलचन्द्र (स० १६४०) और प्रीतिविमल (स० १६७१) जिन-मनवनादि ग्रन्थों में आये चरणों से मिलती है इससे १७०० के आस पास यह अवश्य है । इधर वृन्दावनवासी आनन्दधनजी को 'छप्पन भोग चन्द्रिका' में कृष्णगढ़ के राज्य कवि जयलाल ने नागरीदास जी का सम-सामयिक समझा है और उनके सत्संग की चर्चा की है ।"

पीछे राधाकृष्णदास जी के मन को प्रस्तुत करते हुये हम 'नागर समुच्चय' के कुछ उदाहरण दे चुके हैं । और उनमें नागरीदास और धन-आनन्द को सम-सामयिक ही माना है । नागरीदासजी का कविता काल आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने सन् १७८० से सन् १८१६ तक माना है (हिन्दी साहित्य का इतिहास) इससे स्पष्ट है कि जैनमर्मी आनन्द-धन और वृन्दावन वासी आनन्द धन के समय में भी १०० वर्ष का अन्तर है ।

इन दोनों आनन्द-धन के अतिरिक्त एक तीसरे आनन्द-धन नन्दगोंव के

निवासी थे। वह कोई महान् कवि नहीं थे। उन्होंने थोड़े से पद लिखे हैं। श्री विश्वनाथप्रसाद मिश्र ने इनका समय १६ वीं शती का उत्तरार्ध माना है। श्रीर जैनमयी आनन्दधन का सत्रहवीं तथा वृन्दावन वासी आनन्दधन का समय १८ वीं शती माना है। मिश्रजीका विवेचन नितान्त वैज्ञानिक है और इसलिये मान्य भी। आनन्द-धन नाम के तीन महात्माओं की भिन्नता स्पष्ट है इसलिये जो विद्वान् इन तीनों में अभिन्नता ढूँढ़ने का प्रयत्न करते हैं वह एक ऐतिहासिक दृष्टिकोण नहीं रखते।

सुजान और उसके विषय में विभिन्न धारणायें :—

सुजान के नाम को लेकर भी विद्वानों में अनेक भ्रम फैले हैं। कुछ विद्वान सुजान को घनानन्द की प्रेयसी मानते हैं जैसा कि जनभूति के आधार पर ज्योगी हरिजी ने भी माना है—

धन-आनन्द सुजान जान को रूप दिवानों ।

वाही के रँग रँग्यौ प्रेम कदनि अरुभान्यौ ॥

बादसाहको हुकम पाय नहि गायो इक पद ।

पै सुजान के कहे चार सौ गायो धुरपद ॥

× × ×

× × ×

प्यारे मीन सुजान सौ नेह लगायौ ।

लगन बान तैं बिंध्यौ विरह-रस-भग्न बगायौ

विजोगी हरि ने तो सुजान को ही घनानन्द के काव्य की प्रेरणा के रूप में माना है। सुजान के नाम को कवि ने कृष्ण भगवान को देखकर अपने लौकिक मन को आध्यात्मिक प्रेम बना दिया है। आप स्वयं समझ सकते हैं कि जिस मिका को कवि ने अपनी रचना में इतना महत्व दिया वह किसी साधारण मीन के कारण नहीं बल्कि प्रेम की उस चरमावस्था का फल है जो कवि के हृदय में अत्यन्त ही गहरी पैठ कर चुकी थी। घनानन्द के 'सुजान चरित्र' में अनेक कवित्त और सबैये हैं उनमें प्रेम की गूढ़ व्यंजना इस बात का प्रमाण है—

कि कवि ने अपने जीवन में जो प्रेम किया था उसमें उसे समलता नहीं मिली इसी कारण उसकी अन्तःशक्ति को पुकार उस प्रियोग से व्यथित होकर उच्च-कोटि की भाव-व्यञ्जना करने में समर्थ हुई ।

यह अभी तक की खोजों से स्पष्ट नहीं हुआ कि घनानन्द को मुजान भी प्रेम करती थी या नहीं । इसके अतिरिक्त यह भी पूर्णरूप से हाथ नहीं हुआ कि घनानन्द मुजान को स्वच्छन्द रूप से प्रेम करने से अथवा लोक भय से गुप्त-रूप से ही प्यार करते थे । अब अवश्य कुछ इस प्रकार की कवितायें मिली हैं जिनके आधार पर इस तथ्य पर कुछ विचार किया जा सकता है और किसी प्रकार इस धन को निवारण करने का प्रयत्न किया जा सकता है ।

मुजान की कविता—श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र को आजमगढ़ राज्य में प्राचीन कवियों का एक संग्रह मिलता है । उन संग्रह में उनको प्यारह कवित्त मिले हैं जिनका शीर्षक है 'मुजान के कवित्त' । उन कवित्तों को यदि प्रसिद्ध नर्तकी 'मुजान' के मान लिये जायें तो यह विवाद सरल हो जाता है कि मुजान घनानन्द को प्रेम करती थी या नहीं । प्रथम कवित्त की परीक्षा कीजिये

'मन मेरी तूमें यह लागि चुनौ अन्न कोऊ कछु दिन बैचो करो ।
 यह मूरति मोहिनी रग मी मो दया करि चित्त दिलैबो करी ॥
 यह बीननी मेरी मुजान कहै चित दै इतनी सुनि लैबो करी ।
 कबहु जिय आवै तबै सुनि प्यारे दया करि कैं इत येबो करी ॥

करते रहे। इसके अतिरिक्त उस काल में एक हिन्दू का मुस्लिम सुजती को वरण करना भी आसान नहीं था। इसीलिए दोनों का प्रेम गुप्त रूप से ही चलता रहा होगा। किन्तु अन्य कर्मचारियों के भड़काने के कारण सुजान ने घनानन्द के प्रेम को दुबारा दिया हो और इसी कारण वह वृन्दावन आकर अपने उसी लौकिक प्रेम की भोंकी कृष्ण और राधा के आध्यात्मिक प्रेम में देखने लगे हों। जिन ग्यारह कवित्तों में से एक कवित्त ऊपर उद्धृत किया है उसमें प्रेम की प्रखर व्यञ्जना है। अन्य कवित्त भी इसी प्रकार प्रेम की तीव्रता को प्रदर्शित करने में समर्थ हैं।

सीख सुनै नहिं मोमन नैंक सु तो तन देखि हैं ऐगौ लुमानौ ।
लाज तजी कुलफान तजी सब लोक नबाई में नाँव धरानी ॥
सुजान कहै सुनि मोहन बालम मोहनी सी पढि डारी है मानी ।
नेह लगाय कै पीठ न दीजिए हाय इती चिननी उर आनी ॥

इस कवित्त में स्पष्ट है कि सुजान का हृदय भी प्रियतम पर उतना ही मोहित था कि उसने लज्जा को त्याग दिया, कुल की मर्यादा को छोड़ दिया और चारों ओर उसके विषय में अनेक प्रकार की बातें फैल रही थीं। किन्तु उसे उन बातों की तनिक भी चिन्ता नहीं। चिन्ता तो केवल उसे इसी बात की थी कि उसका प्रियतम वहीं उसकी प्रेम करके फिर पीठ न दिखा जाय।

वियोग की तीव्रता भी सुजान की उक्ति में अत्यन्त उच्चकोटि की है—इससे भी सिद्ध होता है कि उसकी अपने किसी प्रेमी के वियोग में तड़पना पड़ा होगा। घनानन्द की रचना में भी सुजान के वियोग के कारण हुई व्यञ्जना अत्यन्त ही तीव्र है।

श्री शसुप्रसाद बहुगुना सुजान नाम की राधा और कृष्ण के लिए प्रयुक्त हुआ मानते हैं। उनका कथन है—“किन्तु सूक्ष्म अध्ययन राक बतलाना है कि सुजान शब्द का प्रयोग राधा और कृष्ण दोनों के लिए कवि ने किया है और इनके अभिन्न प्रेम रूप को ही ‘प्रेम की महोदधि’ ‘आनन्द की अम्बुद’

आदि शब्दों से व्यक्त किया है ।" आगे चलकर फिर कहते हैं—“यदि मुजान कोई नारी थी भी तो सम्भवतः रासनीला की नारी (राधा) की स्मृति मात्र है वो परमात्मा का प्रेम पूर्ण रहस्यात्मक प्रतीक बन गई है । नन्-शिल्प नृत्य, संगीत का वर्णन मुजान के विषय में है वह रासनीला की राधा का प्रभाव और उसकी मानसिक कल्पनाओं में उत्पन्न चेतना का वर्णन है ।”

किसी भी भावना के फलस्वरूप होने का कोई आधार अग्रस्य होता है । जब तक मुजान के विषय में पूर्ण आधार नहीं होता तब तक धनानन्द न वो उसको राधा के रूप में ही स्वीकार कर सकते थे और न कृष्ण के रूप में ही । राधा और कृष्ण को भी मुजान नाम किसी कारण वश ही दे सकते थे । मुजान नाम का अपने काव्य में स्थान २ पर व्यवहृत करने से यह स्पष्ट है कि धनानन्द ने किसी प्रेमिका के नाम को ही कृष्ण और राधा के रूप में परिवर्तित करके अपने प्रेम को अमरत्व देने का प्रयत्न किया है । बिना किसी गहरी चोट के इतनी उच्च कोटि की अनुभूति होना असम्भव है ।

विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने किसी अन्य कवि के उद्धरण अपनी पुस्तक के आरम्भ में दिये हैं । उनमें धनानन्द को मुजान के प्रेम करने के कारण बहुत बुरा भला कहा है । इससे भी स्पष्ट है कि मुजान के प्रेम के विषय में कवि को बहुत कुछ सुनना पड़ा था । वह कवि धनानन्द की अत्यन्त ही कटु आलोचना है । कभी वह उनको बेरया का दास कहलाता है । कभी वह उनकी कविता को दोषपूर्ण कहता है तो कभी राम के नाम को छान्दने वाला और बेरया का मक कहता है । उसे यहीं तक चैन नहीं मिला वह कवि को गुन्हा तक कहने से भी नहीं चूकता । धनानन्द से उपयुक्त कवि इतना निंदे हैं कि उन्होंने सीधी गालियाँ ही उनको दी हैं—

‘करै गुरनिन्दा यह तुगकिनी को बन्दा मदा
निरपनी मदा खान पानीर औ नान है
बैन को चुरावै ताको मज्जन लावै कुर
कविता बनावै गावै रिबौली की तन है ।
सुरा-चट-भोगी देह माँस ही सौ पोखी, मिथ

गैयन को दोरी रूप धरे अग्निमान है ॥
 पाप को भवन करै अगम-गमन ऐसी
 मुड़िया अनन्द धन जानत बहान है ।
 डफर बजावे डोम डाढ़ी सम गावै काहू
 तुरकै रिक्कावै तब पावै मूठ्ठी नाम है ।
 हुरकिनी मुजान तुरकिनी को सेवक है
 तबि राम नाम बाकी पूजै काम धाम है ॥

× × × ×

लोहा ज्यों लगाम जैसे चलनी को चाम है ।
 पीवै मग गुन्डा सग राखै ० ० गुन्डा ० ०
 मसुन्डा अनन्दधन मुण्डा सलाम है ॥

अन्तिम कवित्त में कवि ने घनानन्द की इच्छा को इस प्रकार प्रकट किया है—

'मुदित अनन्द धन कहत बिषाठा सौं यों
 खाल की आसन दीजो गारी मोहि गावैगी ।
 मो मुख की पीकदान करियौ, मुजान प्यारी
 हुरकिनी तुरकिनी धूकि अति मुख पावैगी ।
 घोती की इबार दुपटी को पिसनाब और
 देहुगे रुमाल ताकी पूछना बनावैगी ॥
 पागीया पामंदाब कोजियौ गरीब निवाज
 भरि गये भोमन पल्लव पर आवैगी ।'

उपयुक्त कथन से आप सोच सकते हैं कि मुजान की कथा समाज में कितना उग्ररूप धारण कर चुकी थी । घनानन्द को इस प्रेम के लिए न जाने और कितनी कटु आलोचना न सुननी पड़ी हो । लेकिन इसमें कोई सन्देह नहीं कि मुजान एक बेइया थी और उस पर घनानन्द तन मन धन न्योछावर कर चुके थे । सामाजिक बन्धनों को तोड़ने में असमर्थ होने के कारण कवि ने अपने

भौतिक प्रेम को आध्यात्मिक प्रेम के रूप में परिवर्तित कर दिया। धनानन्द के काव्य से भी स्पष्ट है कि उनका प्रेम अत्यन्त गूढ़ है। किसी कारण उस प्रेम में व्यवधान पड़ गया जिससे कमक उनके काव्य की अनेकों पक्तियों में स्पष्ट रूप से परलक्षित होती है। कवि अनेकों स्थलों पर अपने प्रेम के अदृष्ट संबन्ध के विषय में कहता है—

‘मन माधन मीत मुजान सौं नानो लग्यौ तनकी न तऊ दुटि है’

पहले प्रेम से पगी बातें की। लेकिन अब विधाता ने प्रियोग की दीवार को खड़ा करके उन दोनों प्रेमियों को अलग कर दिया। लेकिन मन तो प्रेम में इतना रजिग है कि वह कभी भी मुजान को नहीं भूल सकता।

मुजान कवि के काव्य को प्रेरणा ही है। सम्पूर्ण कविताओं में उसी के प्रेम को कवि ने बड़े ही मार्मिक ढंग से व्यक्त करके अपने हृदय की समस्त गहराइयों को पाठकों के सम्मुख रखने का सफल प्रयत्न किया है। कवि की आत्मा मुजान के प्रेम में निमग्न होकर उसके ईशरीय रूप देने में समर्थ हुई है।

धनानन्द की काव्य कृतियाँ :—

धनानन्द की कृतियों की शोब होने पर उनके अनेक ग्रन्थ और कृतियों अनु-सन्धानकर्त्ताओं को उपलब्ध हुए हैं। लेकिन उनके विषय में भी विद्वानों के मतों में विभिन्नता ही है। कुछ विद्वान उनके बहुत से ग्रन्थों को उनके लिये नहीं बतलाते। उनका कथन है कि बाद में अन्य कविता प्रेमियों ने अन्य कवियों की रचनाओं को भी उन्हीं के नाम से जोड़ दिया। ऐसा करने का मुख्य कारण यह था कि धनानन्द की कविता कृष्ण विषयक थी और उन्होंने अपनी कविताओं में अनेक सम्प्रदायों के मूल सिद्धान्तों का निर्वाह उसी प्रकार किया है जिस प्रकार सूदास आदि अष्टछाप के कवियों ने बल्लभ सम्प्रदाय के सिद्धान्तों का प्रतिपादन अपने पदों में किया था। यही कारण था कि धनानन्द के काव्य को सभी सम्प्रदायों के भक्तों ने अंगीकार लिया और इस प्रकार उनकी रचना में चार चोद लग गये। गोपल की महिमा का गुण गान यमुना के

सौन्दर्य का वर्णन, ब्रजविलास, वृन्दावन की शोभा वर्णन, धृन्मानपुर का महत्व आदि वर्णन सब इस बात का प्रमाण है कि घनानन्द ने कृष्ण की लीलाओं अथवा अन्य सिद्धान्तों को ध्यान में रखकर ही अपने काव्य का सृजन किया।

काशी नागरी प्रचारिणी सभा ने सं० २००० तक की खोज में निम्न-लिखित ग्रन्थों के हस्तलेख उपलब्ध किये थे।

- १—घनानन्द कवित्त—(००-७६)
- २—आनन्द धन के कवित्त—(६-१२५, २६-१२ ए)
- ३—कवित्त—(२६-११६ डी)
- ४—सुष्ट कवित्त—(३२-७ सी)
- ५—आनन्द धन जू के कवित्त—(४१-१० ख)
- ६—मुजान हित—(१२-४ बी)
- ७—मुजान हित-प्रबन्ध—(२६-११६ बी)
- ८—कृपाकन्द निबन्ध—(२-६६)
- ९—वियोग-जेलि—(१७-८ बी, २६-११६ बी)
- १०—दशकलना—(१२-४६, ३२-७ ए)
- ११—जमुना जल—(४१-१० क)
- १२—आनन्द धन जू की पठारली (२६-११ बी, दि० ३१-६)
- १३—प्रीति पारस—(१७-८ ए, २६-११६ ए)
- १४—मुजान विनोद—(२३-१४)
- १५—कवित्त संग्रह—(३२-७ बी)
- १६—रस केलि वल्ली—(००-७६)
- १७—वृन्दावन सत—(३२-७ डी)

उपर्युक्त ग्रंथों की सूची में कुछ ग्रंथ घनानन्द कवि के नहीं हैं लेकिन फिर भी उनके नाम से भ्रमवश प्रचलित होगये हैं। जैसे, 'वृन्दावन सत' की रचना भगवत मुदित नाम के कवि ने की है जो श्री हरिदासजी के शिष्य माधवमुदित के पुत्र थे। इसी प्रकार और भी कुछ रचनाएँ हैं जो इनके नाम में भ्रम वश ही प्रसिद्ध हो गई हैं लेकिन उनके रचयिता अन्य ही कवि हैं।

श्री शमुप्रसाद जी बहुगुना ने अपनी पुस्तक 'धन-आनन्द' में धनानन्द कवि द्वारा लिखित निम्नलिखित पुस्तकें मानी हैं—

- (१) मुजान सागर, धनानन्द कवित्त, रस केलि कल्ली, मुजान हित ।
- (२) भी कृपा कद (अथवा काण्ड) निबन्ध
- (३) इरकलता
- (४) मुजान-राग-माला
- (५) प्रीति-भावस ।
- (६) वियोग बेली ।
- (७) नेहसागर ।
- (८) विरह लीला (वियोग बेली)
- (९) प्रेमसत्रिक ।
- (१०) बानी ।

(११) छतरपुर का भारी ग्रन्थ जिसका उल्लेख मिश्रबन्धुओं ने किया है किन्तु दरबार लायब्रेरी उसका भेद नहीं देती । साधारण रीति से जिसका अमान उक्त पुस्तकालय में (वहाँ के लायब्रेरियन द्वारा) बनलाया जाता है ।

- (१२) नेव पद ।

ऊपर धनानन्द की कृतिओं के जो नाम दिये हैं वह कवि द्वारा सम्मदत नहीं दिये गये वरन् उनके पश्चात् उनकी कविता के प्रेमियों ने उनको सम्रह करके इस प्रकार के नाम दे दिए । यही कारण है कि इन रचनाओं में बहुत से कवित्त और सबैये इस प्रकार के हैं जो प्रत्येक सम्रह में मिलते हैं ।

श्री रिश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने अपनी पुस्तक 'धन आनन्द' में धनानन्द की ४० कृतिओं को संछ्दीत किया है । उनका आधार धनानन्द की कृतिओं का छतरपुर वाला सम्रह और वृन्दावन वाला सम्रह दोनों ही हैं । इस प्रकार जो धनानन्द की पुस्तकें अब तक ज्ञात हुई हैं वह निम्नलिखित हैं—

- | | |
|-----------------|-------------------|
| १—मुजान हित | ५—कृष्ण कौमुदी |
| २—कृपाकद निबन्ध | ६—घाम चमत्कार |
| ३—वियोग बेलि | ७—प्रिया प्रसाद |
| ४—इरकलता | ८—वृन्दावन मुद्रा |

| | |
|----------------|----------------|
| १—अथर्व वेद | ३४—उत्तर भाग्य |
| १०—अथर्व भाग्य | ३५—अथर्व भाग्य |
| ११—अथर्व भाग्य | ३६—अथर्व भाग्य |
| १२—अथर्व भाग्य | ३७—अथर्व भाग्य |
| १३—अथर्व भाग्य | ३८—अथर्व भाग्य |
| १४—अथर्व भाग्य | ३९—अथर्व भाग्य |
| १५—अथर्व भाग्य | ४०—अथर्व भाग्य |
| १६—अथर्व भाग्य | ४१—अथर्व भाग्य |
| १७—अथर्व भाग्य | ४२—अथर्व भाग्य |
| १८—अथर्व भाग्य | ४३—अथर्व भाग्य |
| १९—अथर्व भाग्य | ४४—अथर्व भाग्य |
| २०—अथर्व भाग्य | ४५—अथर्व भाग्य |
| २१—अथर्व भाग्य | ४६—अथर्व भाग्य |
| २२—अथर्व भाग्य | ४७—अथर्व भाग्य |
| २३—अथर्व भाग्य | ४८—अथर्व भाग्य |
| २४—अथर्व भाग्य | ४९—अथर्व भाग्य |
| २५—अथर्व भाग्य | ५०—अथर्व भाग्य |

इस प्रकार अथर्व वेद की सहाय्य की सहाय्य ५० के अन्तर्गत आता है ।
 अथर्व वेद की सहाय्य की सहाय्य है कि अथर्व वेद की सहाय्य की सहाय्य
 है । अथर्व वेद की सहाय्य की सहाय्य है कि अथर्व वेद की सहाय्य
 है । अथर्व वेद की सहाय्य की सहाय्य है कि अथर्व वेद की सहाय्य
 है ।

घनानंद का युग

कलाकार का युग पर तथा युग का कलाकार पर प्रभाव—

जिसी कवि के काव्य कृत्यों का शिष्टेयन करने से पूर्व यह आग्रह्य है कि उस कवि के युग विशेष की सम्पूर्ण परिस्थितियों का सिद्धारलोचन किया जाय। क्योंकि कवि अपने युग की मान्यताओं और विश्वासों के ऊपर ही अपनी कला की नींव रखता है। इसमें कोई संदेह नहीं कि प्रतिभामान कलाकार युग की परिस्थितियों से प्रभावित भी होता है और साथ ही वह कभी-२ अपने व्यक्तित्व के द्वारा उस युग विशेष को नवीन मार्ग में प्रदर्शित करता है और इसी प्रकार एक युग की विचारधारा में परिवर्तन आ जाता है। हिन्दी साहित्य के वीरगाथा काल में लोक कवि वीर गीतों की ही और थी और उनका कारण उस समय की राजनीतिक, धार्मिक और सामाजिक परिस्थितियाँ ही थीं। अधिकतर कवि वीर प्रशस्ति लिखकर ही अपने कवि कर्म की सरलता मानते थे। किन्तु धीरे-२ परिस्थितियों के परिवर्तन के साथ-२ कवियों की कला में भी परिवर्तन आया और 'चित्रित घोर निष्ठान' लिखने वाले कवियों का स्थान कबीर जायसी छूर, तुनसी आदि महाकवियों ने ले लिया। वीरता का स्थान भक्ति ने लिया। बंदों वीरगाथाकाल के कवि केवल राजाओं की तलवार की प्रशंसा में लगे रहते थे वहाँ इन भक्त कवियों ने जनता को एक सम्मिल देकर, ज्ञान, प्रेम, लोकनगल और लोकसंरक्ष गुणों से युक्त ईश्वर के रूप को समुपलब्ध रखा। जिस समय इन भक्त कवियों का उदय हुआ उस समय भाग्यहीन जनता घोर निराशा के अन्धकार में निमग्न थी। उस समय इन भक्त कवियों की कविता जन-समाज की आध्यात्मिक के रूप में ही हुई। उनके मुग्धप्रेम हृदयों को प्रकटित कर दिया। इस प्रकार युग की परिस्थितियों ने ही इन कवियों को उत्पन्न किया।

महाकवि धनानन्द का प्रादुर्भाव भी इसी प्रकार अपने युग की परिस्थितियों के अनुकूल ही हुआ। किन्तु वह स्वतंत्र चेता भी थे इसलिये उन्होंने उस युग के दोनों के सम्मुख मीना अड़ाकर उनका सामना किया और काव्यधारा को नवीन मार्ग की ओर उन्मुख करके अपना स्थान स्वतंत्र करियों में रखा। इसलिये धनानन्द के काव्य पर विचार करने के पूर्व यह आवश्यक है कि हम उनके युग की उन परिस्थितियों को देखें जिन्होंने उस काल के कवियों को प्रभावित किया और धनानन्द पर भी कुछ प्रभाव पड़ा।

राजनीतिक परिस्थितियाँ—धनानन्द का रचना काल १८ वीं शताब्दी है। उस समय मुगल साम्राज्य अपना पूर्ण विकास करके अवनति की ओर जाने लगा था। इससे पूर्व जहाँगीर और उसका पुत्र शाहजहाँ विलासिता और शान-शौकत के साथ उत्तर भारत ही नहीं बल्कि दक्षिण भारत के बीजापुर और गोलकुण्डा राज्यों तक अपनी धाक फैला चुके थे। हिन्दू राजा उनकी धीरता का लोहा मान चुके थे। राणा प्रताप जैसे वीरो का भारत बमुन्धग पर अभाव हो चुका था। एक मानसिंह नहीं अब अनेकों मानसिंह दासता को ही गौरव समझने लगे थे। भामाशाह जैसे पूँजीपति भी अब विलीन हो चुके थे। मुगल दरबार की धाक सात समुद्र पार तक व्याप्त हो चुकी थी। ससार में मुगल बादशाह की सन्मानता करने वाला अन्य कोई भी बादशाह नहीं था। मुगल साम्राज्यकी सीमाएँ उत्तर में कब्घारसे आगे तक दक्षिण में बीजापुर गोलकुण्डा तक, पश्चिम में विलोचिस्तान और सिन्ध तक तथा पूर्व में बंगाल तक फैली हुई थी। शाही खजाना अपार धन से भरा हुआ था। शासक लोग मदान्ध हो रहे थे। विलासिता का रंग भी अपनी चरम सीमा पर पहुँच चुका था। जहाँगीर और शाहजहाँ दोनों ने मुक्त हस्त से प्रजा की सम्पत्ति को अपनी शान और विलासिता के ऊपर खर्च किया। उस विलासिता के कारण बादशाह राजनीति से दूर पड़ गया और उसके खेदों उसके विरुद्ध बह्यत्र रचने लगे। शाहजहाँ के जीवन काल में ही उसके पुत्रों की राज्य लिप्ता ने पारस्परिक युद्ध प्रारम्भ करा दिया और उमका निरकुश और कठोर हृदय पुत्र और-गजेब अपने भाइयों को स्वर्गधाम पहुँचा कर तथा अपने पिता को बन्दी बनाकर सिंहासनासीन हो गया।

औरंगजेब कट्टर मुसलमान था। उसका राज्यकाल स० १७१५ से १७६४ तक रहा। उसने हिन्दुओं को अपना व्यक्तिगत शत्रु समझा और साथ ही इस्लाम धर्म का भी। इसलिये उसने अपने पूर्वज अकबर की नीति को दुकर कर हिन्दुओं पर अत्याचार प्रारम्भ कर दिये। उनके धार्मिक स्थानों को नष्ट-भ्रष्ट करना प्रारम्भ किया। जो बनता अकबर की कूटनीति के कारण शान्त होकर दिल्ली के बादशाह को ही अपना बादशाह मानने लगी थी और वह भ्रम जहाँगीर और शाहजहाँ के शासन-काल तक उस पर छाया रहा था औरंगजेब के अत्याचारों से पुत्कार उठा। किन्तु शासक को कठोरता और शक्ति का मुजाबिला करने के लिये वह काफ़ी समय तक अपनी शक्ति का संघर्ष करने में लगी रही। अन्त में वह समय भी आया जब औरंगजेब के विरुद्ध उपद्रव होने लगे। उसी भारत में अनेकों स्थान पर विद्रोह की आग भड़की किन्तु औरंगजेब ने उसे और अधिक कठोरता के साथ दबाने का प्रयत्न किया। इसमें कोई सन्देह नहीं कि औरंगजेब स्वयं एक वीर और सशक्त बादशाह था इसलिये उपद्रवों को दबाने में वह सफलता ही पाता रहा। किन्तु फिर भी उसके अत्याचारों के विरोध में देश में कहीं न कहीं उपद्रव और विद्रोह अवश्य होते। औरंगजेब भी अधिक क्रोध के साथ निरीह जनता को सलवारों के बाट उतारता। उसने हिन्दुओं के मन्दिरों को तुड़वाया, मसुरा के, प्रसिद्ध मन्दिर के स्थान पर मसजिद बनवाई; इसके अतिरिक्त और भी ऐसे कार्य किये जिनसे हिन्दुओं में उसके प्रति मयङ्कर पृथा उत्पन्न हुई।

औरंगजेब के अत्याचारों के विरुद्ध हिन्दुओं में अपने धर्म और स्वामिमान की रक्षा का प्रश्न सदा हो गया। रावपूताने के अनेकों राजा जो मुगल सिंहासन के प्रति अपनी शक्ति रखने थे, और उनके पूर्वज अकबर, जहाँगीर और शाहजहाँ के काल में अपनी सलवार लेकर मुगल साम्राज्य की रक्षा में तत्पर रहते थे औरंगजेब के साम्राज्य की जड़ खोदने में लगे गये।

पन्ना के सिखों ने एक संगठित सैन्य शक्ति बना कर अत्याचारों के विरोध में लड़ना प्रारम्भ कर दिया। उनके गुरु तेगबहादुर और गोविन्दसिंह आजीवन मुगलों के विरुद्ध लड़ते रहे। सिखों की संगठित शक्ति को देखकर औरंगजेब की असहिष्णुता और भी अधिक बढ़ी उसने 'कठोरता' के साथ

सिलों का दमन प्रारम्भ किया। फल यह निकला कि सिलों में विरोध भी तीन हुआ।

दक्षिण में शिवाजी ने मराठों की सेना बनाकर गुरिल्ला युद्ध प्रारम्भ कर दिया। श्रीरंगजेव को स्वयं दक्षिण में रहना पड़ा किन्तु वह जीवन भर मराठों को न दबा सका। उपर बुँदेलखण्ड में चम्पतराय और उसके पुत्र छत्रसाल ने भी दिल्ली के सिंहासन के विरुद्ध अपनी तलवार को उठाया।

इस प्रकार सम्पूर्ण भारत में एक जातीय स्वाभिमान की लहर व्याप्त हुई। श्रीरंगजेव जीवन भर इन विद्रोहों को दबाने का प्रयत्न करता रहा। वह एक ओर दबाने का प्रयत्न करता था तो दूसरी ओर से उसको चुनौती दी जाती। गिरणाम स्वरूप साम्राज्य की जड़े खोखली होने लगीं जिनको बादशाह ठीक करने में असफल होने लगा और अन्त में वह इन्हीं कठिनाइयों में ही इस संसार से चल दिया।

मुगलों ने अपने विशाल साम्राज्य को सूबेदारों और सामन्तों के ऊपर छोड़ रखा था। श्रीरंगजेव के कठोर व्यक्तित्व के कारण वे लोग डरे रहे। किन्तु उसकी मृत्यु के उपरान्त उनमें स्वेच्छाचारिता और निरंकुशता का प्राधान्य हुआ और धीरे-धीरे उन्होंने अपना प्रभुत्व बढ़ा लिया। जागीरदारी की इस प्रथा के कारण जनता शोषण से पिस रही थी। किसानों की दशा अत्यन्त ही बिगड़ चुकी थी और वे खेती छोड़ कर मजदूरी करने को अचछा समझते थे। जब गरीबी के कारण किसान लगान नहीं देते थे तो उनको गुलाम के रूप में बेच दिया जाता था।

श्रीरंगजेव के पश्चात् उसके उत्तराधिकारियों में प्रबन्ध की क्षमता न होने के कारण वह अमीर और उमरावों की उँगलों के इशारे पर नाचने लगे, उनमें अकर्मण्यता ने घट कर लिया था। बिलासिता का दौर भी दिन प्रतिदिन अपनी वृद्धि पर था। मुहल्लों में अनेकों बेगमों और उनके प्रेमियों को लेकर विद्रोह की आग भड़कती रहती थी। बादशाह स्वयं बिलास में लीन रह कर इन बातों की ओर ध्यान नहीं देते थे अमीर लोगों का सिक्का इतना कम रहा था कि बादशाह का अस्तित्व उनकी कृपा पर ही निर्भर था। इन कमजोरियों के कारण साम्राज्य में उपद्रवों का बढ़ना प्रारम्भ हुआ। भरतपुर के जय-

श्रीरंगजेव कहर मुसलमान था। उसका राज्यकाल स० १७१५ से १७६४ तक रहा। उसने हिन्दुओं को अपना व्यक्तिगत शत्रु समझा और साथ ही इस्लाम धर्म का मो। इसलिये उसने अपने पूर्वज अकबर की नीति को ठुकरा कर हिन्दुओं पर अत्याचार प्रारम्भ कर दिये। उनके धार्मिक स्थानों को नष्ट भ्रष्ट करना प्रारम्भ किया। जो जनता अकबर की कृपानीति के कारण शान्त होकर दिल्ली के बादशाह को ही अपना बादशाह मानने लगी थी और वह भ्रम जहाँगीर और शाहजहाँ के शासन-काल तक उस पर छाया रहा था श्रीरंगजेव के अत्याचारों से पुनः उठी। किन्तु शासक की कठोरता और शक्ति का मुकाबिला करने के लिये वह काफी समय तक अपनी शक्ति का संचय करने में लगी रही। अन्त में वह समय भी आया जब श्रीरंगजेव के विरुद्ध उपद्रव होने लगे। उत्तरी भारत में अनेकों स्थान पर विद्रोह की आग भड़की किन्तु श्रीरंगजेव ने उसे और अधिक कठोरता के साथ दबाने का प्रयत्न किया। इसमें कोई संदेह नहीं कि श्रीरंगजेव स्वयं एक धीर और सशक्त बादशाह था इसलिये उपद्रवों को दबाने में वह सफलता ही पाता रहा। किन्तु फिर भी उसके अत्याचारों के विरोध में देश में कहीं न कहीं उपद्रव और विद्रोह अपर्यय होते। श्रीरंगजेव भी अधिक क्रोध के साथ निरीह जनता को तलवारों के घाट उतारता। उसने हिन्दुओं के मन्दिरों को तुड़वाया, मयुरा के प्रसिद्ध मन्दिर के स्थान पर मसजिद बनवाई, इसके अतिरिक्त और भी ऐसे कार्य किये जिनसे हिन्दुओं में उसके प्रति भयङ्कर घृणा उत्पन्न हुई।

श्रीरंगजेव के अत्याचारों के विरुद्ध हिन्दुओं में अपने धर्म और स्वाभिमान की रक्षा का प्रश्न खड़ा हो गया। राजपूताने के अनेकों राजा जो मुगल सिंहासन के प्रति अपनी मक्ति रखने थे, और उनके पूर्वज अकबर, जहाँगीर और शाहजहाँ के काल में अपनी तलवार लेकर मुगल साम्राज्य की रक्षा में सत्वर रहते थे श्रीरंगजेव के साम्राज्य की जड़ खोदने में लग गये।

पनाब के सिखों ने एक संगठित सैन्य शक्ति बना कर अत्याचारों के विरोध में लड़ना प्रारम्भ कर दिया। उनके गुरु तेगबहादुर और गोविन्दसिंह आदीबन मुगलों के विरुद्ध लड़ते रहे। सिखों की संगठित शक्ति को देखकर श्रीरंगजेव की असहिष्णुता और भी अधिक बढ़ी उसने 'कठोरता' के साथ

सिखों का दमन प्रारम्भ किया। फल यह निकला कि सिखों में विरोध भी मित हुआ।

दक्षिण में शिवाजी ने मराठों की सेना बनाकर गुरिल्ला युद्ध प्रारम्भ कर दिया। श्रीरंगजेव को स्वयं दक्षिण में रहना पड़ा किन्तु वह जीवन भर मराठों को न दबा सका। उधर मुँदेलगण्ड में चण्णतराय और उसके पुत्र छत्रसाल ने भी दिल्ली के सिद्दासन के विरुद्ध अपनी तलवार को उठाया।

इस प्रकार सम्पूर्ण भारत में एक जातीय स्वाभिमान की लहर व्याप्त हुई। श्रीरंगजेव जीवन भर इन विद्रोहों को दबाने का प्रयत्न करता रहा। वह एक प्रेरक दबाने का प्रयत्न करता था जो दूसरी ओर से उसको चुनौती दी जाती। गिरणाम स्वरूप साम्राज्य की जड़ें खिलखिल होने लगीं जिनको बादशाह ठीक करने में असमर्थ होने लगा और अन्त में वह इन्हीं कठिनाइयों में ही इस संसार से चल दिया।

मुगलों ने अपने विशाल साम्राज्य को सूबेदारों और सामन्तों के कपर छोड़ रखा था। श्रीरंगजेव के कठोर व्यक्तित्व के कारण वे लोग दबे रहे। किन्तु उसकी मृत्यु के उपरान्त उनमें स्वेच्छाचारिता और निरंकुशता का माधान्य हुआ और धीरे-धीरे उन्होंने अपना प्रभुत्व बढ़ा लिया। जागीरदारी की इस प्रथा के कारण जनता शोषण से पिस गयी थी। किसानों की दशा अत्यन्त ही बिगड़ चुकी थी और वे खेती छोड़ कर मजदूरी करने को अच्छा समझते थे। जब गरीबी के कारण किसान लगान नहीं देते थे तो उनको गुलाम के रूप में बेच दिया जाता था।

श्रीरंगजेव के पश्चात् उसके उत्तराधिकारियों में प्रबन्ध की क्षमता न होने के कारण वह अमीर और उमरावों की उँगली के इशारे पर भागने लगे, उनमें अकर्मण्यता ने घर कर लिया था। विलासिता का दौर भी दिन प्रतिदिन अपनी वृद्धि पर था। महलों में अनेकों नेग्रियों और उनके प्रेमियों को लेकर विद्रोह की आग भड़कती रहती थी। बादशाह स्वयं विलास में लीन रह कर इन बातों की ओर ध्यान नहीं देते थे अमीर लोगों का सिका इतना जम रहा था कि बादशाह का अस्तित्व उनकी कृपा पर ही निर्भर था। इन कमबोरियों के कारण साम्राज्य में उपद्रवों का बढ़ना प्रारम्भ हुआ। मरहपुर के बाद,

पंजाब के सिख और दक्षिण के मराठों ने अपने-आपको स्वतन्त्र घोषित करने में कोई कटिनाई नहीं पड़ी। दिल्ली का बादशाह नाम मात्र का बादशाह था जिस साम्राज्य की एकता के लिये औरगजेब जीवन भर लड़ता रहा था वह उसके निर्बल पुत्रों से न सँभल सका। खेदशरों ने अपने २ स्वतन्त्र राज्य बना लिये। पुर्तगाल और हालैण्ड की व्यापारी कम्पनियाँ भी अपने पैर फैलाने लगी थीं। अंग्रेज और फ्रान्सीसी भी अब व्यापारी से राजा बनने का प्रयत्न करने लगे थे।

मुहम्मदशाह रंगीले के समय में तो विलासिता का दौर इतना बढ़ा कि सम्पूर्ण हरम मदिरा और नृत्य की तरंगों में भूमने लगा। सम्पूर्ण देश में छोटे-छोटे राज्य बन गये और उनमें भी पारस्परिक विद्वेष की भावना अपनी चण्डी सीमा पर पहुँच गई। ऐसे समय में ईरान के बादशाह नादिरशाह का आक्रमण हुआ। उसने रंगीले बादशाह को बन्दी बना लिया और दिल्ली की निर्दोष जनता का भयङ्कर रक्तपात हुआ। इस आक्रमण के पश्चात् तो सल्तनत बेदन नाम मात्र की रह गई। अवध और बंगाल में खेददार ही शासक हो गये। दिल्ली के बादशाह की जो कुछ इज्जत थी उसको अहमदशाह बुर्रानी के आक्रमण ने निःशेष कर दिया।

धार्मिक परिस्थितियाँ—मुगल साम्राज्य के इस उत्तरकाल में हिन्दू और मुसलमान दोनों में धार्मिक कट्टरता के अनुयायी भी थे और ऐसे भी व्यक्ति थे जो धर्म के मामलों में सहिष्णु भी थे। हिन्दुओं में ऐसे हिन्दू थे जो शास्त्रीय रीतिनीति के पक्के अनुयायी थे। उनकी धार्मिकता ग्रंथों में लिखित नियम, उप-नियम के ही अनुसार चलती थी मुसलमानों में इस प्रकार के अनेक मुत्ता और मौलवी थे जो श्रुतों की आयतों को ही जीवन पर लागू करने के पक्षपाती थे। उनमें भी बाह्याचार और टोंग की प्रधानता थी किन्तु इस्लाम धर्म शासक वर्ग का धर्म होने के कारण कुछ निरकुशता और घृणा का मन्त्र भी अवश्य कर रहा। मुत्ता और मौलवियों ने हिन्दू धर्म के विरोध में बोलना अपना धर्म माना। इस कारण हिन्दुओं को धार्मिक बातों में निरक्षरता नहीं थी त्यौहारों की स्वतन्त्रता अक्सर से शाहजहाँ तक फिर भी थोड़ी

बहुत थी किन्तु श्रीरंगने ने धार्मिक मामलों में भी हिन्दुओं को स्वतन्त्र नहीं होने दिया ।

वैष्णव मत का समस्त उत्तरी और दक्षिणी भारत में जोर था । राधा और कृष्ण की माधुर्य भाव की उपासना इन दिनों में अधिक विकास पर चुकी थी बल्लभाचार्य और फिर उनके पुत्र गिट्ठलनाथ ने अष्टछाप की स्थापना करके कृष्ण भक्ति के महत्व का प्रतिपादन किया था । बल्लभ सम्प्रदाय एवं अन्य वैष्णव सम्प्रदायों की फिर कितनी ही शाखा प्रशाखाएँ हुईं और उनकी प्रलग २ गहियाँ स्थापित हो गईं । जिस सम्प्रदाय को बल्लभ ने भक्ति और मे के समन्वय को प्रदर्शित करने के लिये चलाया था, वह भी अब राजाओं और धनिक लोगों के लिये स्वर्ग में स्थान निश्चित करने में लग गया । बाह्य प्राचार विचार और ढोंग को इन वैष्णव धर्मानुयायियों ने भी अपनाया और उस प्रकार सम्प्रदाय और कर्म के रूप में कुछ लोग अपनी विलास प्रिय मनो-भक्ति को नृत्त करने में लग गये । बल्लभ-सम्प्रदाय की इन गहियों और उनके नन्दिरों की शान शान्त के समुत्त राजा लोग भी अपने आपको हीन समझते थे । उनके टाट-बाट को देखकर साधारण व्यक्ति तो उनको राजाओं का भी राजा समझता था । बल्लभ सम्प्रदाय के गोसाँई लोगों को देखकर लोग उनको भक्त नहीं कहते थे वरन् महाराज अथवा महाराजाधिराज के नाम से ही सम्बोधित करते थे । बंगाल में चैतन्य महाप्रभु का सम्प्रदाय था । वह भी कृष्ण के उपासक थे । उन्होंने कृष्ण से अधिक राधा की उपासना पर जोर दिया था । इसीलिये इस सम्प्रदाय में शृंगार भावना अधिक थी । इस सम्प्रदाय में राधा को परकीया रूप में स्वीकार किया था और यही कारण था कि विद्यापति के जितने शृंगारी पद थे उनको भी इस सम्प्रदाय के भक्तों ने अपना लिया और उनको कीर्तन में भी प्रमुख स्थान दिया गया । कहने का तात्पर्य यह है कि सम्पूर्ण भारत में भक्ति का सरल रूप दे दिया गया था । जिस प्रकार की लोक-रुचि थी उसके अनुकूल ही भक्ति की पद्धतियाँ प्रचलित हो चुकी थीं । इसमें कोई सन्देह नहीं कि इन समस्त सम्प्रदायों का प्रारम्भ उन महात्माओं और तत्व चिन्तकों ने किया था जो धर्म और शास्त्रों के पूर्ण पंडित

ये । किन्तु आगे चलकर समाज की अभिवृद्धि ने उन सम्प्रदायों को भी अपनी विचारधारा के अनुकूल ही बना लिया । धीरे २ धर्म की आद में विलासिता और कामान्धना का प्रसार होने लगा जो इतना बढ़ा कि मन्दिरों में देवदासी के रूप में अनेकों स्त्रियों को स्थान मिलने लगा । इस प्रकार धर्म एक चोगा माथ या शिम धारण करके कैसा मो कार्य किया जा सकता था । मन्दिरों में नृत्य और संगीत की सहारियों पर भी भक्तों को अधिक आनन्द आने लगा इसलिये नृत्य और संगीत को भी भक्ति के अन्तर्गत ही रख दिया गया । भक्ति की इस गृ गार परकता के कारण समाज का नैतिक पतन हो हुआ ही किन्तु साथ ही यह भी हुआ कि विलासी से विलासी पुरुष भी अपने को सगुण पूर्वक भक्त की कोटि में समझने लगा । इस प्रकार भक्ति जिसको अत्यन्त ही कठिन समझा जाता था वह एक साधारण बात होगई । किन्तु वैष्णव धर्म में जाति-भेद के बन्धनों और छुआछूत के विचारों को जटिल रूप ही दिया । इसलिये निम्नवर्ग के अछूत और अन्य जाति के लोगों के लिए वैष्णव धर्म की किसी भी शाखा ने स्थान नहीं दिया । उनके प्रति पूजा की भावना ही विद्यमान थी । यही कारण था कि निम्न जातियों के लोग नानक, दादू आदि पन्थों की राख लेते थे, अथवा अन्य देवी, देवताओं, पीर, पैगम्बर और श्रीलिंगा आदि को ही अपनी भक्ति भावना का केन्द्र बनाकर पूज्य मान लेते थे । निम्न जाति के लोगों में भी अनेकों अन्य विश्वास पर किये हुए थे । जनता में अनेकों मेलों आदि प्रचलित थे ।

हिन्दुओं के समान ही मुसलमानों में भी आप्रवाच और दोंग घर किये हुये थे । बहुत से पीरों की मान्यता दे दी गई थी । साधारण कोटि के मुसलमान अधिक अशिक्षित होने के कारण, धर्मियों और पीरों की कृतों पर चढ़ चढ़ाने और दीपल बलाने को ही मक़दम की मान्यता देने लगे थे ।

इस प्रकार यदि १७ वीं और १८ वीं श.ब्दी की धार्मिकता को देखा जाय तो वह एक खोखलापन लिये हुये थी । बिन उद्देश्यों को लेकर वैष्णव आत्माओं ने भक्ति के महत्व का प्रतिपादन किया था और सूरदास अथवा नन्ददास आदि अष्टदास के भक्तों ने जिसे जनता के लिये मुलम कर दिया था, जिस भक्ति में आत्मा की विमोक्षता और हृदय की तन्मयता थी, कृष्ण के लोक

श्रीर लोक रत्न रूप का दिग्दर्शन था, यह भक्ति श्रम पूर्णतः लोप हो
श्रीर उसके स्थान पर केवल ऐन्द्रिकता और विलासिता की भावनाओं की
को ही भक्ति का रूप दे दिया गया।

गोस्वामीजी के राम का रूप अवश्य आदर्श को लिये हुये ही रहा किन्तु
। की भक्ति कृष्ण के इस विलासी रूप के सम्मुख कुछ ही लोगों के लिये
गई। रामचरित मानस का पाठ अग्रश्य कुछ धर्मप्राण लोगों के यहाँ कभी-
भी हो जाता था अन्यथा सम्पूर्ण धार्मिक वातावरण शृंगार की आह में
पिकाओं के भेद-प्रभेद से भर गया। राधा को अनेकों नायिकाओं के रूप में
वा गया। कृष्ण को राधा के साथ कैलिङ्गकर ही इन भक्तों की भक्ति का
त्व रहता था। जिस मर्यादाके लिये गोस्वामीजी इतने सतर्क थे वही मर्यादा
इन भक्तों के सम्मुख कातर होकर भाग गई थी। सम्पूर्ण उत्तर भारत में
के के शृंगार परक रूप को अपना लिया गया था।

उपयुक्त धाराओं के अतिरिक्त कुछ ऐसे भी भक्त थे जो किसी भी सम्प्र-
य और मत विरोध के नियमों को न मानकर बड़े प्रेम और विश्वासके साथ
वर के प्रति अपनी अनन्य भक्ति को प्रदर्शित करने थे। इस प्रकारके कवियों
सरसता और शृंगार प्रियता तो अवश्य थी किन्तु आत्मलीनता और प्रेम
मोहता के कारण रीतिकालीन भक्तों में इनका नाम अधिक आदर के साथ
नपा जाता है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि सली-मत की प्रेम की पीर भार-
मक्ति और उपासना में घर कर चुकी थी और इन भक्त कवियों ने भी
म की पीर को अपनाया। रसज्ञान इसी प्रकार के कृष्णभक्त थे जो केवल
ष्ण की रूप माधुरी पर आकर्षित होकर ब्रज की पवित्र भूमि पर ही जीवन-
र्षन्त लोटते रहे। इसी प्रकार के भक्त कवियों में महाकवि घनानन्दजी भी थे
न्होंने भी अपने लौकिक प्रेम को आध्यात्मिक रूप देकर उस समय के
श्लाघीन्स्मान को चुनौती दी थी। प्रेम की पीर से अत्यधिक प्रभावित भक्त
वि नागरीदासजी थे जो जीवन पर्यन्त राजकुल को छोड़कर वृन्दावन में ही
स्वर भजन में अपना समय व्यतीत करने रहे। इस प्रकार उस शृंगारिक
निरृति-काल में 'शृंगार' परकाभक्ति के भी दोहरे रूप थे—एक अश्लील
शृंगारिकता को प्रदर्शित करने के लिये ही राधा और कृष्ण के पवित्र नामों को,

पुकारने थे और दूसरे वह जिनकी भक्ति उनकी आत्मा की पुकार थी। लेकिन बहुमत उन्हीं लोगों का था जो भक्ति की आड़ में अपनी बुद्धिगत विचारधाराओं की वृत्ति करते थे।

सामाजिक अवस्था—धनानन्द के युग की सामाजिक अवस्था भी धार्मिक और राजनीतिक अवस्थाओं से भिन्न नहीं हो सकती थी। राजनीतिक अवस्था का चित्रण करते समय वहाँ पर समाज के निर्धन होने की चर्चा हो चुकी है और यह भी कह चुके हैं कि समाज में केवल दो वर्ग थे—शासक और शासित। विलासिता और शीकीनी भी उस समय अपनी चरम सीमा पर थी। साधारण लोग तो बेचारे रोटियों के लिये तड़पते थे और बादशाह एवं उनके वास्तुकार इधर में और गुलाब में स्नान करते थे। उनके महलों को देखकर ऐसा प्रतीत होता था कि मानो इन्द्र की अलकापुरी के महल ही पृथ्वी पर उपस्थित कर दिये गये हों। गर्मी के दिनों में राजाओं के तहसनों में सर्दों का अनुभव होने लगता था। जरी और सोने-चाँदी और जगहिरात के कपड़ों को पहिनकर जिस समय मुगल बादशाह और उसके दरबारी लोग दरबार में उपस्थित होते थे सो दृश्यों की आँखें चक्काचींघ में हो जाती थीं। सहस्रों सुन्दरियों के बगैरों में अन्तःपुर में संगीत की गूँज प्रवाहित होती रहती थी। मदिरा के दौरे में सम्पूर्ण राज महल विमोह होते रहते थे। इन विलासी राजाओं और जागीरदारों की हुस्वरिप्रता के कारण समाज में आतंक छाया रहता था। हिन्दुओं में लङ्घनियों के विवाद पालने में ही होने लगे थे क्योंकि उनको शासक वर्ग की कामान्यता का भय था। परदे की प्रथा अत्यन्त कठोर रूप में थी। उस समय के पतनोन्मुख समाज की अवस्था का चित्रण डा० ईश्वरीप्रसाद ने इस प्रकार किया है—“मुगल पदाधिकारी तथा उच्च वर्गीय सामन्त आचरण प्रष्ट हो रहे थे। मदिरा पीने के कारण उनका नैतिक पतन हो गया था। उनकी सन्तानें निरुम्भी और अकर्मण्य थी। उनका समय नर्तकों, हिरणों, मसखरों आदि के साथ मनोविनोद करने में व्यतीत होता था। शूरावीरों की कमी थी। मुगल-सेनापति एवं सैनिक विलास प्रिय हो गये थे। बिना सुदूर देखे वे कोई भी काम नहीं करते थे। ज्योतिषियों की पूछ समाज में बहुत थी। समाज में और भी अनेक प्रकार के दोष आ गये थे। नैतिक पतन के कारण राजकर्मचारी घूस

लेने लग गये थे । किन्तु साधारण जनता का चरित्र इन दरबारियों की अपेक्षा अच्छा था ।”

साहित्य और कला—समाज की मनोवृत्तियों का प्रतिबिम्ब ही साहित्य पर पड़ता है । जिस प्रकार का समाज होगा उसी प्रकार का साहित्य भी । इस पतनोन्मुखकाल के साहित्य पर समाज की जंत्रित अवस्था की प्रतिव्यथा पूर्ण-रूपेण पड़ी थी । औरंगजेब साहित्य और कला का शत्रु था । उसके पूर्वज अकबर, जहाँगीर तथा शाहजहाँ के समय में साहित्य की अभूतपूर्व उन्नति हुई थी । उनके समय में महान कवि, संगीतज्ञ तथा चित्रकार आदि पैदा हुये थे । उन बादशाहों ने कलाकारों का उचित आदर किया था और उसका परिणाम यह हुआ कि जनता भी साहित्य और कला की ओर अपनी अभिरुचि रखती थी । किन्तु औरंगजेब ने कला को दफन करवा दिया । दिल्ली के अनेकों कलाकारों की रोजी चली गई और उनको जान बचाकर दिल्ली से इधर-उधर भागना पड़ा । कवि लोग सम्मत्तों और जागीरदारों के यहाँ उनका मनोविनोद करने लगे । उनके आभयदाताओं में विलासिता ही अधिक मात्रा में थी इस कारण कवि लोग भी उनकी मनोवृत्तियों के अनुकूल ही विभिन्न नायिकाओं और उनके अंग-अत्यंग का वर्णन करने में लग गये । वे कवि अपनी कविता से जितनी अधिक कामुकता और ऐन्द्रिकता का रूप प्रस्तुत कर सकते थे वह उगना ही सफल कवि माना जाता था । इसलिये काव्य भी मक्ति के समान बाद्य चित्रण और सजावट को लेकर ही चल रहा था । धीरे-धीरे यह बाद्य-सजावट और चमत्कार कविता में इतना बढ़ा कि नायिका अपनी साँसें के उतार-बढ़ाव के साथ छै-छै सात-सात हाथ आगे-पीछे आकर झूले के से झोंडे लेने लगी । विरहिणी के आँसू छाती पर गिरकर दून-दून की आवाज करते लगे । कवियों ने नायिका के हृदय को पत्थर के कोयले की मट्टी बना दिया । राधा और कृष्ण को साधारण नायिका और नायकका रूप देकर उनको मुक्त रूप से विलास में रत करा दिया । परिणाम यह हुआ कि कभी यह रीति-कालीन राधा कृष्णामिसारिका नायिका बनकर अपने नायक (कृष्ण) से मिलने जाती और कभी शुक्लामिसारिका के रूप में । उसके अन-अंग को इन रसिक कवियों ने अपने आभयदाताओं के सम्मुख मुक्त रूप से वर्णित किया ।

इस प्रकार इन कवियों ने उस काल की मनोवृत्ति को और भी दृष्टि किया।

बुद्ध साहित्यकार ऐसे भी थे जिन्होंने आथर्ववेदाङ्गों की चतुर्वारी न करके सनातन और वैद्य की विन्ता भी की दिनमें लाल, सुदन और भूषण का नाम उल्लेखनीय है।

कृष्ण प्रेमी कवियों में रसवान, धनानन्द टाकुर, बांघा आदि कविता ने भी उस काल के सम्मुख लड़े होकर अपनी म्यत्तन्व मनोवृत्ति का परिचय दिया। रघुसम्पत्ति और मूर्तिवत्ता भी अपनी चरम सीमा पर थी। आगरे का सायमल, और रामरुतने में कई राजाओं के सुन्दर महलों का निर्माण भी इस काल की कला-प्रियता और छाव ही शान-शौकन का परिचय देने को पर्याप्त है। श्रीरगजेश के उत्तराधिकारियों ने उसके परचात् निर कला को अपनाया और मर्दा तक अपनाया कि तनवार को सदा के लिये ढाँककर संगति और वृत्त में भूमते-भूमते अपने को विनाशिता के ऊपर ही बलिदान कर दिया।

तात्कालिक साहित्यिक परिस्थितियाँ

और

उनकी पूर्व-प्राथमिक

साहित्यिक परिस्थितियाँ—काल की धारा जनसामान्य में एक लक्ष्य सम्यक् । सभी का नहीं है । कुछ पर सभी की कोई प्रतिक्रिया नहीं आया था । प्राचीन कविता के काल में कोई ऐसी निश्चित परिभाषा नहीं थी जिसे जनताकर ही कवि लोग कालों को गहन कवि बना सकते थे । साहित्यिक और साहित्यिक काल की किसी संकुचित घेरे में कविता के वृत्तों नहीं रहे । उन्होंने अपने हृदय की मूल का भी आ-प्रकाश के सम्यक् रखा ।

हिन्दी के मन्त्र कवियों में भी अपने हृदय की अभिव्यक्ति स्वतन्त्रता के भाव ही हुई। शा, मुन्शी, मीरा आदि विभिन्न भी मन्त्र कवि थे वे सब स्वतन्त्रता के भाव ही व्यक्त करते थे। विगी भी साम्राज्य विरोध का इन पर प्रभाव नहीं था। लेकिन १७ वीं शताब्दी के प्रारम्भ में संस्कृत साहित्य के साम्राज्यी के आभाव पर हिन्दी काल में भी अनेक परिभाषिका और शिक्षात्मक बना दिये गये। कोई भी कवि उनका विरोध करने नहीं जा सकता था। कालदास के नियम इतिहासों के बिट्टे बन गये और उन पर चम्पू कवियों के भी आश्रय हो गया।

प्रमाण, वेदव्याख्यान, विद्यामयि छात्रि की छात्रायां के पर पर छात्रायां
हो गये । उन्होंने लक्षण प्रणी की रचना की । न्यायिका मेर, न्यायिका दर्शन,
प्रमाणशास्त्र और श्रुति वर्णन छात्रि की प्रमाण गण पड़ी । डा० मोहन ने
एक काम है प्रणी के विषय में सम्बन्ध मुख्य के मा की ही छात्रा भाता में
एक प्रकार ग्या है—“जिन प्रणी में काम के विभिन्न प्रणी का लक्षण उदा-
हरण सहित विवेचन होता है उन्हें नीति प्रमाण कहते हैं । और जिन वैज्ञानिक
प्रमाण पर जिन विधान के अनुसार वह विवेचन होता है उसे नीतिशास्त्र कहते
हैं (नीति शास्त्र की भूमिकाग्रन्थ १९६) ।

हिन्दी काव्यपारा रीति के बन्धनों में जकड़कर राजाओं और नवाबों के दरबारों में ही सीमित रह गई। जनता से उसका सर्पक नाम मात्र की भी नहीं रहा। कामुकता और विलासिता का साम्राज्य छा रहा था इसलिए कवियों ने अपने स्वादिमान को गंवर अपने आपको उन राजाओं और सामंतों की कुश्नी का शिकार बनाया। इस प्रकार रीति कविता की प्रेरणा राजा सामंत और नवाब लोग ही थे। दिल्ली के शासक अपनी विलासिता में मदमत्त थे और उन्हीं के अनुकरण पर राजा और सामंत भी अपनी वासनाओं के गुलाम होकर नैतिकता से गिर चुके थे। कुछ राजनीतिक घातावरण भी ऐसा था कि अब युद्ध की ओर किसी की उतनी रुचि नहीं थी और न अब मगवान की उपासना में ही किसी का ध्यान लगता था। अब तो मुराही प्याला और मुन्दरी की ही चूचा चारों ओर हो रही थी। रूप सौन्दर्य ही कवियों का विषय रह गया था। शृंगार रस की सरिता में काव्य निमज्जित और निम्न हो रहा था। कवियों का और सौंदर्य का सम्बन्ध आदि काल से है वरन् कहना चाहिये कि सौन्दर्य के व्यापक रूप को लेकर ही कवि और कलाकार अपने को सफल बना सकते हैं। रीतिकालीन कवि भी सौन्दर्य के ही पुजारी थे। लेकिन सौन्दर्य भी स्त्री के अंगों में ही संकुचित रह गया। कालिदास और मयभूति के समान रीतिकालीन कवियों की दृष्टि व्यापक सौन्दर्य की ओर नहीं गई। यदि कहीं उनको सौंदर्य दिखलाई देता था वह नायिका के अंग प्रत्यंगों में ही। प्राकृतिक सौंदर्य भी अब नायिकाओं के अंगों की समानता में ही समझ जाने लगा था। प्रत्येक कवि अंगों का नए से शिल्प तक वर्णन करना धाव-शुक्क कार्य समझता था। अनेक प्रकार की नायिकाओं को लक्ष्मणों में महत्त्व दिया गया। परिणाम यह हुआ कि वास्तव सौंदर्य की ओर ही कवियों का ध्यान अधिक रहा। आन्तरिक सौंदर्य की पिपासा, जो कि कवि की उत्कर्ष और विकास की सीढ़ियों पर चढ़नी है देखने को नहीं मिलती। कविता को पिंगल के लक्ष्मणों में बाँध दिया गया। छन्द और मात्राओं की ओर कवियों का ध्यान अधिक रहा मावों की ओर से वे उदासीन हो गये। मुख्य छन्द चुनैना, कवित्त दोहा थे।

आध्यात्मिक प्रेम अथवा शारीरिक प्रेम का स्थान वाचनाजन्य प्रेम ही से

था। राधा और कृष्ण की पवित्रता को छिन्न मित्र कर दिया गया और य में उनका स्थान यौवन की उमरों में धूर कामुक नायक और नायिकाओं दे दिया गया। उनके स्थूल और वासना जन्य प्रेम का चित्रण ही कवियों परम कर्तव्य समझा जाने लगा।

पूर्व पीठिका—रीतिकाल की मुख्य धारा शृंगार भावना थी। अन्य रसों नाम मात्र को यदि कहीं पर वर्णन मिल गया तो दूसरी बात है। किन्तु क्या शृंगार भावना कहीं से उसी समय अचानक आई थी या किसी क्रमिक तत्त्व के द्वारा आई थी? साहित्य में कोई भी विचारधारा कभी बिना क्रम के नहीं आ सकती। यह परम्पराओं के द्वारा अनेक उत्थान और पतन के रूपों से आकर ही अग्रसर होती है। जिसमें शृंगार की भावना का उदय मानव यत्ना और विकास के प्रथम चरण में ही हो गया होगा। सृष्टि के सृजन साथ ही शृंगार भावना का उदय स्वाभाविक था। स्त्री-पुरुष का आकर्षण सृष्टि सृजन का कारण है और उसी आकर्षण से सौन्दर्य का जन्म हुआ। जिस वस्तु के प्रति मन का आकर्षण हो उसी वस्तु में मानव सौन्दर्य-बोध तत्व को खोजने लगता है। मानव का प्राकृतिक स्वभाव कि वह स्त्री की आकर्षित हो। यह सत्य है कि प्रारम्भ से ही वह उसको काम पिपासा का थी और उस समय मानव केवल उसकी ओर इसी आकर्षण को लेकर था। किन्तु जैसे-२ उसकी बुद्धि का विकास हुआ तो उसने नारी के उन रूपों देखा जिनसे यह सृष्टि के विकास में सहयोग देती है। यह अनेक कष्टों को उठाकर शिशु की सेवा में रत रहती है। स्त्री रूप से वह अपने शारीरिक न्दर्य के द्वारा मनुष्य को आकर्षित करती है। माँ के रूप में उसके हृदय का न्दर्य समस्त ससार में बिखरा पड़ा है। इस प्रकार स्त्री के दोनों रूप सृष्टि के अदि काल से ही मोहक और आकर्षक रहे। वह कवि की प्रेरणा का केन्द्र अदि काल से ही बन चुकी थी।

संस्कृति के आदि कवि बाल्मीकि ने स्त्री के वास्तव सौन्दर्य और आन्तरिक न्दर्य दोनों का ही समावेश अपने काव्य में किया। इसी प्रकार महाभारत कुन्ती और द्रौपदी दोनों को पुरुष के आकर्षण का कारण भी रखा है और यही उनका अपने पति और पुत्र के साथ जो हृदय का व्यापक सम्बन्ध था

उसको भी लिया है। कालिदास के मेघदूत में भी हरि ने यौवनी के सौन्दर्य के साथ उसके हृदय-गत सौन्दर्य को भी देखा है। एक नहीं संस्कृत के अनेक कवियों ने अपनी शृंगार भावना को परिपुष्ट करने के लिये नारी को ही अपने काव्य-ग्रंथों में रखा। किन्तु सबसे बड़ी बात उन कवियों के ग्रंथों में यही थी कि उन्होंने नायिका के साथ-सौन्दर्य के साथ उस आन्तरिक सौन्दर्य को भी देखा जो उसके हृदय में संचित रहता है। किस प्रकार वह अपने पति पुत्र तथा अन्य लोगों के दुःख मुन में सहायक होती है। किस प्रकार अपने त्याग और कष्टों के द्वारा अपने व्यक्तिगत स्वार्थों का कालिदान को देती है। उन्हीं के मूल कारणों से ही पुरुष के हृदय में स्थान पाती रही। किन्तु संस्कृत साहित्य के उत्तर काल में आकर नारी के बाह्यसौन्दर्य की ओर ही कवियों का आकर्षण अधिक रह गया। इसका मूल कारण उस समय के स्नातक का हवि परिवर्तन ही कहा जा सकता है। सामंतीय व्यवस्था में ही केवल मनुष्य के नित्यस्य का कारण रह गई। उसके अंगों के सौन्दर्य को ही कवियों ने अधिक देखा। उसके हाव-भाव और मुद्राओं की ओर ही कवियों ने अधिक ध्यान दिया।

संस्कृत एवं प्राकृत साहित्यका प्रभाव—हिन्दी काव्य की शृंगार भावना का मूल स्रोत संस्कृत और प्राकृत के काव्यों में ही मिलता है। प्रथम शताब्दी की रचना गायक सप्तशती है उसमें राधा को कृष्ण के द्वारा सुनिश्चित करने की चर्चा इस प्रकार है—

कुहमारुपयतं क्व गोरश्व राक्षसायै अदरेते ।

एतारु बलवीर्य अगम्यारं वि गोरश्व हरिस ॥

इसके अतिरिक्त बाणकी कादंबरी, शृंगार शतक, आर्या-सप्तशती, अमरशतक, जयदेव का गीत गोविन्द आदि में शृंगार भावना के ही दर्शन होने हैं। विद्यापति के काव्य में संस्कृत की शृंगार पूर्ण भावराशि का ही संवेग है।

संस्कृत से हिन्दी में आकर शृंगार की भावना दो पदों लेकर चल पड़ी। एक आध्यात्मिक थी और द्वितीय लौकिक। मति काल के कवियों ने शृंगार को राधा और कृष्ण के चारों ओर इस प्रकार के समोया कि लौकिक होते हुए भी इसका अलौकिक रूप दृष्टिगोचर हुआ। मति के आवरण में मति कवियों

ने सब कुछ कह डाला। लेकिन उनके काव्य में शृंगार के सतुलित रूप के ही दर्शन होते हैं। राधा के बाह्यसौन्दर्य के साथ कवियों ने उसी श्रान्तरिक भावनाओं और मनोवृत्तियों के प्रसार को भी दिखाया। लेकिन रीतिकाल के कवियों ने राधा के उस पवित्र रूप को हटाकर उसे सामान्य नायिका के रूप में चित्रित किया।

हम कह चुके हैं कि रीतिकाल की शृंगार भावना का मूल स्रोत संस्कृत साहित्य में ही मिलता है। हिन्दी का नायिका भेद और नख शिख वर्णन भी संस्कृत के आधार पर ही विकसित हुआ। किन्तु जहाँ संस्कृत में यह एक सामान्य विषय था वहीं हिन्दी में आकर यह २००-२५० वर्ष तक मुख्य विषय बन गया। रीतिकालीन काव्य के अनेक उदाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं कि किस प्रकार हिन्दी काव्य संस्कृत काव्य के तत्वों को अपने में समाहित करके विकसित हुआ। अमरकशतक के निम्नलिखित श्लोक को बिहारी के एक दोहे से मिलाने पर स्पष्ट हो जायगा कि किस प्रकार बिहारी ने अमरक के भाव को अपनाया है—

मुग्धे मुग्धतयैव नेनु मखिलाः कालः किमारम्यते
मानं धत्स्व धृतिं वधान श्रुजुता दूरे कुरु प्रेयसि ।
सख्यैव प्रतिबोधता प्रतिबन्ध स्तामाह भीतानना,
नीचैः शश हृदिस्थितो हि ननु मे प्राणेश्वरः श्रोहयति ।

किसी सखी की उक्ति है। वह मुग्धानायिका को समझा रही है कि वह (मुग्धा) इसी तरह अपने समय का दुरुपयोग करेगी। हाव भाव में दृढ़ हो जाओ, धीरे को धारण करो तथा अपने प्रिय को इतना सरल मत समझो। सखी के इस प्रकार कहने पर वह उत्तर देती है 'धीरे बोलो, कहीं ऐसा न हो कि मेरे हृदय में स्थित प्रियतम न सुन ले। इसी भाव को बिहारीलाल ने भी प्रदर्शित किया है—

सखी सिखावति मान विधि सैननि वरजति बाल ।
हरए कहि मो हिय नयत सदा बिहारीलाल ॥

इसी प्रकार के अन्य संस्कृत ग्रन्थों के शृंगार परक श्लोकों को हिन्दी में

अपना लिया गया । रीतिकालीन कवियों के अनेकों भार संस्कृत काव्यों से अपहृत किये हैं ।

विहारी रीतिकाल के प्रतिनिधि कवि हैं उनकी रचना के कटिपथ उदाहरण से स्पष्ट हो जायगा कि किस प्रकार इनके दोहों पर संस्कृत की शृंगार पर रचनाओं का प्रभाव था । इसी प्रकार अन्य रीतिकालीन कवियों की रचनाओं पर भी संस्कृत काव्य का ही पूर्ण प्रभाव था । विहारी के प्रसिद्ध दोहे को ई लीब्रिए बिस्मे बिषय में कहा जाता है कि यह इन्होंने रामायण अथवा कविशशिवा के उक्त अन्वोक्ति के रूप में प्रस्तुत किया था—

नहि पसग नहि मधुर मधु नहि विकास यहि काल ।

अली कली ही लो बिन्धी आये कवन हवाल ॥

किन्तु विहारीलाल का यह प्रसिद्ध दोहा भी उनका अपना मौलिक नहीं । यह भी गायक सप्तशती के एक श्लोक का ही छाया अनुवाद है—

बाण कोस विदार्य पावद ईसीस मालई कलिया,
मधुरद पाण लोहितल ममर तावधिच मनेसि ।

उपलब्ध गायक सप्तशती के इस उद्धरण का भाव है कि अमी मालती पूर्ण रूप से विदासित भी नहीं हुई है किन्तु रस के लातची भ्रमर तू उसका मर्दन भी करने लगा ।

विहारीलाल के दोहे के भाव में और इसमें तनिक भी अन्तर नहीं । वही शब्द वही भाव और वही आशय है । इस प्रकार के अनेक उदाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं जिनमें यह सिद्ध होता है कि रीतिकालीन कवियों की काव्य धारा अधिकतर संस्कृत कवियों की भाव धारा से ही निम्नरित हुई थी । देव प्रतिदान, पद्माकर तथा अन्य कवियों की रचनाएँ इस बात का प्रमाण है ।

रीतिकाल का सम्पूर्ण नायिका भेद भी संस्कृत साहित्य की विरासत है किन्तु अन्तर इतना ही है कि संस्कृत में नायिका भेद को उतना व्यापक रूप नहीं दिया गया जितना कि हिन्दी के रीतिकाल में दिया गया । हिन्दी के नायिका भेद संस्कृत के विश्रम्भाय एव मासुदस के अनुकरण पर ही है । विश्रम्भाय ने मुग्धा के तीन भेद दिए थे—प्रथमावतीर्ण यौवना, प्रथमावतीर्ण मद-

विकारा और समधिक लजावती। इन्हीं के पर्याय रूप केराव और देर ने भी किये। अन्तर इतना ही है कि जहाँ विश्वनाथ ने मुग्धा के तीन भेद किए वहाँ न रीतिकालीन कवियों ने मुग्धा के भेद चार किये। इसके अतिरिक्त रीतिकालीन ग्रन्थ कवियों ने इन भेदों के भी उपभेद कर डाले। इसके अतिरिक्त संस्कृत के 'रस मञ्जरी' नामक ग्रन्थ के अनुकरण पर चिन्तामणि, मतिराम आदि कवियों ने शत यौवना और अशत यौवना के रूप में भी वर्गीकरण किया।

इसी प्रकार मौदा के भेदों में भी रीतिकालीन कवियों ने वृद्धि की। किन्तु इसके भेदों की उतनी सख्या नहीं जितनी कि मुग्धा के भेदों की।

परकीया के भेद भी रीतिकाल के कवियों ने संस्कृत आचार्यों के आधार पर ही किया। किन्तु जहाँ संस्कृत के कवियों ने परकीया के दो भेद किये वहाँ हिन्दी के आचार्य कवियों ने ६ भेद करके उन रूपों को और अधिक बढ़ा दिया।

मिखारीदास रीतिकालीन आचार्यों में इस प्रकार के आचार्यों से जिन्होंने संस्कृत के भेदों के अतिरिक्त कुछ मौलिक भेद भी किये और उनके लक्षण भी उनकी अपनी लोब और बुद्धि का परिणाम था। इसके अतिरिक्त रीतिकालीन कवियों ने नायिका भेद को सामाजिक परिस्थितियों के अनुसार भी विस्तृत किया जो संस्कृत काव्य से नितान्त मौलिक और नवीन था। इस प्रकार रीतिकाल का सम्पूर्ण नायिका भेद रीतिकाल के कवियों की मौलिक कल्पना का परिणाम नहीं बरन् संस्कृत काव्य के आधार पर ही उसका उदय हुआ।

हिन्दी में नलशिख वर्णन की परम्परा का विकास भी संस्कृत के अनुकरण पर ही हुआ। संस्कृत में नलशिख वर्णन को अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त था शृंगार रस की आलम्बन प्रायः नायिका ही होती थी। इसलिये उसके अंगों का वर्णन रस-परिपाक में अत्यन्त सहायक था।

अलंकार शास्त्र—रीतिकाल की कविता वाच्य-रूप-निरूपण पद्धति पर आधारित थी इसलिये उसमें अलंकारों को अधिक महत्व दिया गया। रीतिकाल के प्रथम आचार्य केराव ने अलंकारों के विवेचन का आधार संस्कृत लक्षण ग्रन्थों को ही रखा। दण्डी का 'काव्यादर्श' ही उनका आधार रहा है। केराव ने दण्डी के उदाहरणों को भी उसी रूप में अपना लिया। किन्तु कुछ

अलंकारों के भेदों में उन्होंने अपनी मौलिकता भी दिखाई । सामान्य अलंकारों को केशव ने 'काव्य कल्पलता वृत्ति' और केशव मिश्र द्वारा रचित 'अलंकार शोखर' के आधार पर ही रखा ।

महाकवि देव ने भी केशव के आधार पर ही अलंकार निरूपण किया । दास ने इस विषय पर कुछ मौलिक दृष्टिकोण से काम लिया लेकिन उनका आधार भी मूलतः संस्कृत ग्रंथों के ऊपर ही था ।

लक्षणा ग्रन्थों का प्रभाव—

रीतिकाल में शृंगार की जो अजस्रधारा बही उस पर संस्कृत के लक्षणा ग्रन्थों की शुष्मरिक्त भावना का प्रभाव स्पष्ट रूप से परिलक्षित है । नायिका-भेद, नलसिद्ध वर्णन, अलंकार निरूपण आदि सभी में यह शृंगारिक भावना अंतर्भूत है । कुछ उदाहरणों से स्पष्ट हो जायेगा कि संस्कृत में शृंगार भावना किस कोटि की थी । लक्षिता नायिका का एक उदाहरण देखिये—

तदामम गण्डस्थल निमग्ना दृष्टि नानैयोरन्यत्र ।

हृदानी सेवाह तौच कपोलौ न सा दृष्टिः ॥

नायक नायिका के समीप स्थित है । वहीं पर उसकी प्रिय स्त्री भी खड़ी है । किन्तु नायक अपनी स्त्री के भय से उसको नहीं देख सकता । इसलिये वह अपनी स्त्री के कपोलों पर उस नायिका के प्रतिबिम्ब को इस प्रकार देखता है जिससे वह स्त्री यह समझे कि वह उसके कपोलों की कान्ति पर इतना अधिक अनुरक्त है कि एकटक दृष्टि से देख रहा है । किन्तु जब वह नायिका वहाँ से चली जाती है तो वह नायक उसके कपोलों पर उस विमोहता से देखना बन्द कर देता है । किन्तु नायिका उसको ताड़ जाती है और उस नायक से कहती है—'तब तो (जब तुम्हारी प्रियतमा वहाँ खड़ी थी) मेरे कपोलों से अपनी दृष्टि को हटाने भी नहीं थे परन्तु अब (जब वह चली गई) मैं यहाँ हूँ और मेरे कपोल भी थे ही, हैं तथापि आपकी दृष्टि और की ओर हो गई है ।'

इसी प्रकार एकाग्रमिचरिणी नायिका का उदाहरण दिया गया है—

स्वभूय निमज्जति अमाह दिवसके प्रलोक्यः ।

मा पथिक राग्यन्धक शम्भ्यायामावयन्निमज्ज्यासि ॥

किसी पथिक से जिसे रात्रि में वहाँ रहना है स्वयं दूतिका नायिका की है । हे रत्नायी रोग से पीड़ित पथिक ! तुम दिन में ही मली भौंति देख यह समझो कि इस स्थान पर मेरो सास लेटती है और यहाँ पर मैं हूँ । कहीं रात को ऐसा न हो जाय कि तुम धोखे से हम लोगों की शय्या गिर पड़ो ।

इसी प्रकार रीतिकाल के एक कवि भी अपनी स्वयं दूतिका नायिका से प्रेमाश्रय को उक्ति कहलवाते हैं । अन्तर केवल इतना है कि जहाँ संस्कृत में ल सास के सोने की चर्चा है वहाँ रीतिकालीन यह नायिका अपने प्रियतम प्रवास तक की चर्चा कर देती है—

मनद निनारी सास मायके सिधारी,

अहो रैन अंधियारी मर सुख नकर है ।

×

×

×^१ १^१

×

×

×

सावन की रात थोरी थोरी सियरात,

जागु-जागु रे बटोही यहाँ चोरु की डर है ।

इसी प्रकार के अन्य उदाहरण भी दिये जा सकते हैं जिनमें रीतिकालीन कवियों ने उन उदाहरणों को भी अपना लिया है जो काव्य-प्रकाश और काव्य ए में उदाहरण रूप में प्रस्तुत किये गये थे । संस्कृत के इन ग्रन्थों में शृंगार धारा इस अराध गति से चली कि रीतिकाल की परिस्थितियों में आकर वह फल अनुकूल हो गई ।

रीतिकाल के कवियों को यदि ध्यान पूर्वक देखा जाय तो उसमें तीन वर्ग, ट रूप से दृष्टिगोचर होते हैं—

—लक्षण ग्रन्थकार और रीति निरूपक आचार्य,

—वह कवि जिन्होंने रीति ग्रन्थों को आधार मानकर अपने काव्य का किया ।

—यह कवि जिन्होंने शृंगार के उदात्त रूप को अपनाकर रीतिबद्ध परंपरा से अपने को मुक्त रखा ।

लक्षण ग्रन्थकार—रीतिकाल के कवियों में एक वर्ग इस प्रकार के कवियों का था जो काव्य के लक्षणों का निरूपण करना ही अपनी प्रतिभा का परम लक्ष्य समझते थे । काव्य के लक्षणों की व्याख्या को कविता में बढ़ करके अपने आभयदाताओं के सम्पुत्र रखना ही इनका कर्तव्य था । कृपाराम केशवदास, चिन्तामणि आदि इसी प्रकार के कवि और आचार्य थे । इन्होंने हिन्दी काव्यशास्त्र की रचना करके हिन्दी काव्य की स्यन्धुधारा को एक सीमा में बद्ध कर दिया । रीति परम्परा के प्रचारक यह कवि ही कहलाये ।

रीतिशास्त्र से प्रभावित—कवियों का दूसरा वर्ग उनका था जो रीति की परम्परा को मान कर ही कविता करते थे । इन कवियों ने लक्षण ग्रन्थ नहीं लिखे किन्तु इनकी कविता काव्य शास्त्र के नियम और उपनियमों की मान्यता को स्वीकार करके ही चली है । रीतिकालीन कवियों में बिहारी, देव, सेनापति मतिराम और पद्माकर इसी प्रकार के कवि थे ।

स्वतंत्र कवि—तीसरा वर्ग उन कवियों का था जिन्होंने रीतिकालीन प्रभाव से अपने काव्य को प्रभावित होने से बचाया । उन्होंने शृंगार को ही अपने काव्य में स्थान दिया किन्तु उसको भक्त कवियों की सी उदात्त भावना और प्रेम के विशुद्ध रूप से उन्होंने गिगने नहीं दिया । बनारस, बोधा, ठाकुर आदि इसी प्रकार के कवि थे । उनका काव्य उनके हृदय की स्वाभाविक और सच्ची अनुभूति है । उनके ऊपर किसी प्रकार का प्रतिबन्ध नहीं था ।

रीतिकाल के मुख्य विषय :-

नायिका भेद—रीतिकाल का मुख्य विषय नायिका भेद है जो अत्यन्त ही व्यापक और विस्तृत है । सम्पूर्ण रीतिकालीन कवियों ने दो शताब्दी तक नायिकाओं के भेद प्रभेदों को वर्णित करने में ही सफलता का मार्ग दिखलाई देता था, और यदि इसे पूर्ण स्वरूप में मानें तो अत्युक्ति भी नहीं होगी । क्योंकि उस समय के राजाओं की अभिरुचि ही नायिका भेद को सुनने वाली थी और उन्हीं को प्रसन्न करके ही यह कवि लोग अपना जीवनयापन कर

सकते थे । हिन्दी का उस काल का कोई भी कवि, ऐसा नहीं कि जिसने नायिका के भेदों की ध्याख्या नहीं की ।

अनेको प्रकार से नायिकाओं के भेद किये गये । अवस्था के अनुसार नायिकाओं के आठ भेद किये गये । प्रकृति के अनुसार नायिकाओं के तीन भेद किये गये—उत्तमा, मध्यमा तथा अधमा । नायक के प्रति नायिकाओं के जो सम्बन्ध हैं उनके विचार से भी नायिकाओं के तीन भेद हैं—१—स्वकीया २—परकीया और ३—सामान्या । इसी प्रकार इन के अनेकों भेद प्रमेद होते गये । रीतिकाल का सम्पूर्ण साहित्य नायिकाओं के महत्व को प्रतिपादन करने में ही लगा रहा । कुछ उदाहरणों से उस काल की प्रकृति का पता लग जायगा । कवियों को इस प्रकार के वर्णनों को अपने स्वामियों की इच्छा के कारण ही करना पड़ता था । स्वकीया नायिका का वर्णन कितना सुन्दर है । उसके सम्पूर्ण रूप को कवि ने प्रस्तुत कर दिखाया है—

जानि कुरगन को मद मेल
लगाइये अगन रग मुचैती ।
चार दिना न भये अब ही
पति कीन चढ़ी चित पै पिक्र बैनी ।
माइके की न मर्ने कर देहु
करे समुरार की सारस बेनी
राजकुमारि बिया मरिये करिये
क्रिहि कारण भौंह वनेनी ॥

मुग्धानायिका को भी कवियों ने अनेक रूपों में देखा । मतिराम कवि ने मुग्धा के लक्षणों को अनेक सबैयों में दिखाया—

सब तो जितही जित ठाढ़ी हुती,
अब तो जन बे दिन मोनन के ।
सब तो पट ओढ़न जान नहीं
अब तो दिन सेज विछौनन के ।

मंत्रिमान कहै चतुर्दस गहो
सु रही दिन चार न गौनन के ।
अब बाद पिचा सग केलि करौ
सु गये दिन खेल खिलौनन के ॥

यही शृंगार उन विलासी राजाओं को चाहिये था और कवियों ने प्रकार के शृंगार को ही प्रस्तुत किया । पद्माकर भी मुग्धा के लक्ष्यों को प्रकार प्रकट करते हैं—

ऐ अलि या बलि के अपमान पै
छानि चढ़ी कहु माधुर्य सी ।
त्यों पद्माकर माधुरी त्यों
कुच टोउन की चढ़ती उन्ई सी ।
त्यों कुच त्योंही नितब बढ़े
'कहु ज्यों ही नितम्ब त्यों अलुर्य सी ।
शान्ति-कहै ऐसी चढ़ाचढ़ी में
बिहारी कूटि बीच ही लूटि लई सी ॥

रीतिकालीन कवियों में इस प्रकार के लक्ष्यों को प्रस्तुत करके नायिका के लक्ष्यों को वर्णन करने की प्रकृति सामान्य थी ।

अज्ञात यौवना नायिका और होत यौवना नायिका के बीच समान्य रूप से पद्माकर ने जिस माकला को प्रस्तुत किया है वह रीतिकालीन शृंगारिक प्रकृति की परिचयक है—

ऐ अलि हमें तो बात गात की न लुभि परे
बुझति न कोरे ऐसी कौन कटिनाई है ।
कहै पद्माकर क्यों अंग न समोत आग्य
लागी कहा तोहि बागी घर में उंचाई है ।
होव तबि बाँधन चली है बचलाई कत

बाररी विलोकि तेरी आखिन में आई है ।
मेरी कटि मेरी भद्र कौन घों चुराई
तेरे कुचन चुराई घों नितम्बन चुराई है ॥

इस प्रकार ही शानयौवना नायिका, नवोद्गा नायिका को भी प्रत्येक कवि ने अनेक प्रकार से चित्रित किया है । मध्यानायिका और उसके भेद उपभेदों को भी कवियों ने विभिन्न रूप से देखा । नायिका के प्रथम लक्षण प्रस्तुत करके फिर उसका उदाहरण नीचे दिया जाता था—

यथा—॥अथ प्रेम गर्विता लक्षण ॥

दोहा—

आके पति के प्रेम को गर्व होइ चित आर ।
प्रेम गर्विता कहत है साहि सकल कविराय ॥

उदाहरण—

आखिन में पुतरी हो रहै
हियरा में हरा हो सबै मुख लूटै ।
अंगन संग बसै अंग राग हो
जीव ले जीवन मूर न लूटे ॥
देवजू प्यारे के न्यारे सबै गुण
मोमन मानिक से नहि छूटे ।
और तियान सों तो बतियाँ करै
मो छुटियों ते छनो अब छूटे ॥

नखशिख वर्णन :—इस प्रकार के वर्णनों से हिन्दी का दो सौ वर्ष का साहित्य भरा पड़ा है । नायिकाओं के भेद उपभेद, उनके अंगों का सौन्दर्य आदि ही काव्य के विषय थे । नखशिख वर्णन भी उन काल के कवियों का प्रिय विषय था । ऐसा कोई भी कवि नहीं था जिसने इस विषय को नहीं स्पर्श किया हो । केवल रूप सौन्दर्य का चित्रण ही कवियों को पर्याप्त नहीं था । उनको तो नायिका के रोम रोम का वर्णन करने में आनन्द आता था । वेणी,

केट, नुन, नाविका, कनेन, ओष्ठ, मकुटी, नेत्र, दौल, डुर, पेट, बंरा नानी, त्रिपली आदि सनों शरीरवर्णों को रीतिवार्त्तन कवियों ने अपने क का विषय बनाया । कोटें भी कवि नवरत्न वर्णन किये बिना अपने कान् । पूर्ण नहीं सम्मत्ता था । देव, विद्वांस, नवितान केनारति, यन्त्राकर आदि व कवियों के काल में नवरत्न वर्णन को एक व्यापक स्थान मिला । नीचे उदाहरणों से स्पष्ट हो जायगा कि किस प्रकार उस काल के कवि लोग इस प्रकार अपने समय का दुरुपयोग इस ऐन्द्रिकता के प्रसार में कर रहे थे—

अंश—

दोहा—बस हुमत लोरन निरे करे मनो विधि मैं ।

✓ कैलि तबन दुल दैन ए कैलि तबन मुन दैन ॥

(विद्वांस)

कटि— हागी हार पार ठर पार औ उरोज मार
 चौकन मंगे जोर दावे दलपतु है ।
 पला पला पर पड़े विप होत संप
 दूटि न पतु कौन पुम मतिपतु है ।
 'कोऊ' कई सरी मनि कोऊ कई कटि हीन
 मदन गोगल ऐसे विच धरिपतु है
 काटु की न माने साँक कहत ही आर नाक
 ऐसे खाने साँक पै उल्लाँक वनिपतु है ।

इसी प्रकार के अनेकों विवरण उस काल के कवियों के मिलते हैं । उन्होंने मान की ओर अधिक ध्यान नहीं दिया उनको तो वस्तु का वर्णन मात्र करना था ।

इस प्रकारके वर्णनों के द्वारा उस समय के जिलासी राजाओं और सन्तों की अनन्यता उद्दीप्त होती थी और वह लोग इन कवियों को धन देकर इसी प्रकार की कविता लिखने को प्रोत्साहित करते थे । नवरत्न वर्णन में कवियों ने नायिकाओं के उन अंगों पर अन्ना ध्यान अधिक आकर्षित किया जो कान को उत्तेजित करने वाले थे ।

वाच्य सौन्दर्य की प्रधानता—

इस काल के कवियों की मुख्य प्रवृत्ति थी कि वह वाच्य-सौन्दर्य को ही अधिक महत्व देते थे। इस काल के कवियों की दृष्टि आन्तरिक सौन्दर्य की उन श्रुतियों की ओर नहीं गई जिनको मूर और मुलसी के काव्य में अधिक महत्व दिया गया। इसका मूल कारण यही था कि यह कवि संसिक्त थे और इनको नारी के वाच्य शरीर से ही अधिक मोह था। परिणाम यह हुआ कि उन्होंने अपने काव्य को भी वाच्य उपकरणों से ही सुसज्जित किया। भाव को प्रमुख स्थान बहुत कम मात्रा में मिला। मात्रा, अलंकार तथा नायिकाओं के भेदों को ही कवियों ने अधिक महत्व दिया। उन्होंने इन्द्र की सूक्ष्म वृत्तियों के सौन्दर्य को इन सब के सम्मुख निम्न कर दिया। यह बात दूसरी है कि कहीं पर अनायास ही भावराशि आ गई हो। इस प्रकार के भी अनेकों स्थल बिहारी, मतिरान, देव आदि कवियों में मिल जाते हैं। कवियों को अलंकारों के प्रयोग कविता में आवश्यक जान पड़ते थे। महाकवि केशव का यह दोहा सिद्धान्तवाक्य हो रहा है—

जयति जाति मुनच्छिन्नी, मुबग्न सरस मुवृत्त।

भूयस्य विन न विरावही कविता वनिता निन ॥

अभी तक कविता की आत्मा भाव ही थे और उन्हीं को पूर्व के कवियों ने अधिक महत्व दिया था। किन्तु रीतिकाल में आकर अलंकारों को ही कविता का सौन्दर्य कहा गया। भाषा में सनातन्यति को अनाकर भाषा सौन्दर्य का सनातन करना आवश्यक हो गया। पदमाकर जैसे अनुप्रास मत्त और सेनापति जैसे श्लोक अलंकार के प्रशंसकों ने काव्य के मानस को संस्था मुला दिया। इस प्रकार रीतिकालीन काव्य में चमत्कार का योग होने से फारसी और उर्दू के सनातन बाह्यवादी प्राप्त करने की शक्ति आ गई। कविता का मूलधार भाव अब अधिष्ठान रूप प्राप्त करके कभी-कभी ही दिखाई देता था। अब काव्य अन्तर्गत प्रदान करने वाला न होकर केवल बुद्धि का चमत्कार प्रदर्शित करने वाला ही रह गया था। उद्युक्त कथन से यह आशय नहीं उठा चाहिए कि रीतिकालीन काव्य में भाव पूर्णरूप से ही नहीं। उस काल

में भी मात्र पूर्णस्थल थे किन्तु अन्तर इतना था कि जहाँ भक्तिकाल के कवियों ने मूल प्रवृत्ति मानों को प्रधानता देने की ओर थी वहाँ इन रीतिकालीन कवियों की प्रवृत्ति कला के बाह्य उपकरणों को खोजने की ओर अधिक रही। बिहार जैसे कलाशान्नी ने तो वाक्-सौन्दर्य के साथ-साथ अन्तः प्रवृत्तियों को भी अत्यन्त सुन्दरता के साथ प्रदर्शित किया है। किन्तु उनके काव्य की मूल प्रवृत्ति अलंकार और अन्य भाषा विषयक वाक्य उपकरणों की ओर ही अधिक रही। पदों में भाव के सञ्चालने में रीतिकालीन कवियों में सबसे अप्रगुणी रहे। कहने का तात्पर्य यह है कि जिस प्रकार भक्तिकाल में काव्य की मूल प्रवृत्ति आन्तरिक भावों के प्रदर्शन की ओर अधिक थी उसी प्रकार रीतिकालीन काव्य की मूल प्रवृत्ति वाक्-सौन्दर्य के उत्कर्ष की ओर ही अधिक रही।

रीतिकाल और धनानन्द

रीतिकाल में कृष्ण और राधा का रूप—धनानन्द का प्रादुर्भाव जिस समय हुआ उस समय हिन्दी-साहित्य का वातावरण शृंगार से आप्लावित था सर्वत्र शृंगार की धारा में ही कवि लोग बुझी लगाकर अपने कवि-कर्म को सफल बना रहे थे। भक्ति, योग और अन्य उपासना पद्धतियों का जोर समाप्त हो चुका था अब न तुलसी की राम-काव्य की धारा ही दिखाई देती थी और न कबीर, दादू आदि सन्तों की बानी का ही स्वर सुनाई देता था, न सर के माधनचोर, और पैर में पैँजनी बाँधकर नाचने वाले कृष्ण का बालरूप ही दृष्टिगोचर होता था। कृष्ण का जो रूप मिलता था वह शृंगार में लयपथ और मोग-विलास में रेंगा एक ऐसा रूप था जो तात्कालिक कुत्सित विचार-धारा के किसी भी युवक का रूप हो सकता था। अब कृष्ण का पतित-पावन दुष्ट-सहारक और ललितकलाओं के प्रचारक का रूप नहीं था बरन् एक विलासी और लम्पट नायक के रूप को ही कृष्ण नाम से सम्बोधित किया जाने लगा था। राधा भी कृष्ण के समान ही अपने पद से म्युत हो चुकी थी। उनको भी साधारण नायिका का रूप देकर उनके उस प्रेमतत्व की अनुभूति को समाप्त कर दिया गया था जो शताब्दियों से हिन्दू जनता को एक गम्भीर भाव-धारा में निमज्जित करती चली आ रही थी। धनानन्द का रचनाकाल ऐसे समय में हुआ जिस समय साहित्य में अनेको धारायें शृंगार के सागर को भरने का प्रयत्न कर रही थी। उन सब धाराओं के मूल में शृंगार भावना की ही प्रधानता थी।

तात्कालिक मुख्य प्रवृत्तियाँ—उस समय प्रधान रूप से काव्य-शास्त्र के अनेकों भेद-प्रभेदों की नाना प्रकार से व्याख्या हो रही थी। रस, अलंकार, ध्वनि आदि को ही काव्य में प्रधान रूप में स्वीकार कर लिया गया। नायिका

मेर, नवशिव वर्णन, शत्रु वर्णन तथा छन्दों में कविता, खरों, दोहा आदि को प्रधानता दी गई। गुरुगार रस को रक्षणात्मक दिया गया। भक्ति और उदात्ता को अधिक महत्व नहीं दिया। यदि उस काल में भक्ति का रस कुछ निरुत्साही है तो वह भी गुरुगार की भावना से श्रोतृजीव और निम्न स्तर का ही है। भक्ति की उस विनोदता और रम्यता का चित्र केवल कुछ कवियों में ही मिलता है। पद्मानभ आदि कवियों ने कृष्ण और राग विषयक कुछ कवित्तों लिखीं लेकिन उनमें भी उनकी स्थावृत्ति गुरुगार के रूप का दिग्मान की ओर ही अधिक रहा है। लौकिक प्रेम का सपटीकृत्य इन कवियों के द्वारा भी अधिकृतिया गया।

नानिकाय के कवियों ने काव्यके आन्तरिक सौन्दर्य को देखने का ही प्रयत्न किया था। उनके काव्य में उनकी अज्ञाना की उच्च अभिव्यक्ति थी। किन्तु इस काल के कवियों ने अपनी कविता साम्याध्य में ही लिखी इनजित उन्होंने अपने स्वानियों की प्रसन्नता के लिये चन्तकार की ओर ही अपना ध्यान अधिक रखा। इसमें कोई संदेह नहीं कि इनकी कविताओं में कहीं-कहीं मात्र भी उच्च कोटि के हैं किन्तु उनकी ओर ध्यान अधिक नहीं। देव धारण एक ऐसे करि में जिनमें इन रीतिशालीन नियमों की मान्यता के होते हुए भी मात्र पद्य भी गौरव नहीं पाते। कहीं-कहीं तो उनके काव्य में मूल कवियों की-सी ही सम्यक्ता प्रतीत होती है।

सबसे शिथिल की एक परम्परा भी चल पड़ी थी। विहारी, भक्तिराम आदि अनेक कवियों ने सतसई की रचना की जिनमें गुरुगार रस को ही प्रधानता दी गई।

इस काल में लक्ष्मण प्रभू की परिपाटी चल पड़ी। कवि लोग कविता को केवल नायिकाओं के लक्ष्य और यदों के ही लिये लिखते थे। इस काल की विरोधताओं के विषय में आचार्य शुक्ल ने इस प्रकार अज्ञान मत दिया— 'रीति प्रभू की इस परम्परा के द्वारा साहित्य के निरन्तर विकास में कुछ बाधा भी पड़ी। प्रकृति की अनेकसुखा, जीवन की मित्र-मित्र चित्त बातों तथा जगत के नाना रहस्यों की ओर कवियों की दृष्टि नहीं जाने पाई। वह एक प्रकार से बंद और सीमित हो गई। उसका क्षेत्र समुचित हो गया।

वांग्यारां बँधी हुईं नालियों में ही प्रगहित होने लगी जिससे अनुभव के बहुत-से गोचर और अगोचर दृश्य रस-सिक्त होकर सामने आने से रह गये। दूसरी बात यह हुई कि कवियों की व्यक्तिगत विशेषताओं की अभिव्यक्ति का अवसर बहुत कम रह गया।^{११}

इस प्रकार उपर्युक्त उद्धरण से स्पष्ट है कि रीतिकालीन कविता में अनेक रूपता नहीं थी। वह केवल कुछ बँधी हुई परिपाटियों पर ही चलने लगी। कविता की सजलता इसी में थी कि यह रिंगल आदि के लक्षणों से युक्त हो और उसमें कोई भी ऐसा दोष नहीं जो कि काव्य-शास्त्र के नियमों के प्रतिभूल हों। यही कारण था जिससे कवि लोग अपनी कविता की सजलता अपने ही मुख से घोषित करने लगे—

राजति न दोषै पोषै रिंगल के लच्छन कौं,
 मुख कवि के जो उपमयउ ही बसति है।
 जोय पद मन कौं हरय उपबावति है,
 तबै को बनरसै जो छन्द सरसति है॥
 अछुदर है विशद करति उरै आप सन,
 जातँ जगन की जड़ताऊ विसरति है।
 मानो छवि ताकी उदयन सविता की सेना—
 पति कवि ताकी कविताई विलसति है॥

ऊपर का कवित्त सेनापति कवि का है। कवि अपने कला-कौशल पर स्वयं मुख है। किन्तु यदि उसके इस कवित्त को देखा जाय तो इसमें केवल श्लेष का चमत्कार है वह भी बड़ी र्वांचितान के साथ। अन्यथा कवि किसी भी प्रकार के भाव को इस कवित्त में नहीं दिखा सका। लेकिन फिर भी सेनापति कवि का स्थान रीतिकालीन कवियों में अपनी विशेषता रखता है क्योंकि उन्होंने रीति में बद्ध होकर ही कविता लिखी थी और उस काल की अनन्त कविता के बाह्य आवरणों की सञ्ज्ञा पर ही मुख थी इसलिये सेनापति भी रीतिकाल के प्रमुख कवियों के अन्तर्गत ही माने गये।

उपर्युक्त विवेचन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि घनानन्द के काल

की मुख्य साहित्यिक प्रवृत्तियाँ थीं—(१) काव्य के विभिन्न अंगों का लक्ष्य और उनका उद्गाहरण सहित विवेचन होता था। नायिकाओं के भेद और प्रभेदों को भी काव्य में प्रमुख स्थान था। नखशिख वर्णन का प्राधान्य था। (२) मुख्य रस शृंगार था। शृंगार के सयोग और वियोग-पद को कवियों ने अनेक प्रकार से वर्णित किया है। (३) अलंकारों के द्वारा श्रम में चमत्कार विधान करने का प्रयत्न रहा। (४) नारी के प्रति सामन्तवादी दृष्टिकोण का यह पुष्प के मोग की ही यस्तु थी। उसके सामाजिक अधिकारों का पद गौर था। (५) राधा और कृष्ण की प्रेमात्मिक के स्थान पर नायक और नायिकाओं की विलास प्रियता ही प्रधान थी।

स्वच्छन्द कवि धनानन्द—ऐसी परिस्थितियों में महाकवि धनानन्द उत्पन्न हुये। किन्तु उन्होंने शृंगार के उदात्त रूप को ही लिया और प्रेम की ऐसी तान छेड़ी जिसने सम्पूर्ण रीतिकालीन वातावरण की नीरसता को दूर कर दिया और एक बँधी हुई परिपाटी के कारण उत्पन्न हो गई थी। उन्होंने अनेक मन हृदय की ऐसी सच्ची और उल्लस अभिव्यक्ति की कि उस समय के कला पारसियों ने उनके काव्य को रीतिकालीन काव्य से अधिक महत्त्व दिया। धनानन्द का काव्य किसी प्रकार की संकुचित सीमाओं के बन्धनों में नहीं था। इसकी किसी छँदरी और गन्दी गली में नहीं चलना था वरन् एक प्रशस्त रास्ते मार्ग का अवलम्बन करना था। धनानन्द को किसी राजा और सामन्तों की प्रशंसा या प्रशंसा के लिये अपने काव्य का सुजन नहीं करता था वरन् अपने हृदय की कोमल और उदात्त भावनाओं को जनता के समीप पहुँचाना था। यही कारण है कि उनकी कविता में भावोद्देग को ही प्रधान रूप मिला।

धनानन्द की विशेषता—रीतिकालीन कवियों और उनके काव्य से यदि धनानन्द और उनके काव्य की तुलना की जाय तो धनानन्द में और उन रीतिकालीन कवियों के काव्य में जमीन आसमान का अन्तर है। रीतिकालीन कवियों की मुख्य प्रवृत्ति थी कि उनमें मरि की प्रियोजना और तन्मयता का कहीं नाम नहीं था। केवल नायिकाओं के मोग-मिलास, अभिसार और अनेक चेष्टाओं का वर्णन ही उनका मुख्य कर्त्तिकर्म था किन्तु धनानन्द में ऐसी कोई भी बँधी परिपाटी नहीं थी। उनका काव्य उनके हृदय की मुक्तावस्था में ही

अभिव्यंजित किया गया था इस कारण उसमें अन्तर्भूतियों का आलोदन-विलो-
दन ही अधिक था। हृदय की सूक्ष्मातिशून्य भावनाओं को प्रत्यक्ष रूप देने में
धनानन्द को जो सफलता मिली उसके विषय में रीतिकाल के कवियों को कोई
ध्यान भी नहीं था। उनका काव्य तो उनके चमत्कारिक प्रयोगों का अस्ताड़ा
मात्र था ठाकुर कवि ने इन रीतिकालीन कवियों के विषय में उचित ही
कहा था—

सोलिहीनो मीन मृग खंजन कमल जैन,
सोलिहीनो बस औ प्रताप की कहानी है।
सोलिहीनो कल्पवृक्ष कामधेनु चिंतामनि,
सोलिहीनो मेढ औ कुबेर गिरि आनी है ॥
ठाकुर कहत याको बड़ी है कठिन बात,
याको नहीं भूलि कई बाँधियत बानी है।
ढेल लौं बनाय, आर मेलत समाके बीच,
लोगन कवित्त कीबो खेल करि जानी है ॥

अलंकारों की निदी-गिराई लीक पर ही कवि लोग अपना ध्यान केन्द्रित
किये हुये थे। स्त्रियों के अंगों को कवियों ने अनेक रूपों से चित्रित करके काव्य
का उद्देश्य ही सम्भवतः नलशिल को ही बना लिया था। भार्या की सबीकता
शब्दों का सुन्दर ध्वनन सभी कुछ इन रीतिकालीन कवियों में अपने चरमोत्कर्ष
पर था किन्तु मार-प्रवणता और भाव-गाम्भीर्य का जहाँ तक प्रश्न था वह इन
कवियों में न्यून मात्रा में ही था। काव्य के बाह्य आवरण को सजाने में ही इन
कवियों की प्रतिभा समाप्त हो जाती थी। गृ गार की उथली नालियों में ही यह
कवि लोग अपनी प्रतिभा को नष्ट कर देते थे। यदि उस काल में स्वतंत्र गृ गार
रस के गंभीर सागर में किसी ने डुबकी लगाई तो वह केवल कतिपय कवि थे।
उनमें घोषा, ठाकुर और धनानन्द का नाम प्रमुख है। यह सम्पूर्ण कवि अपनी
सच्ची अनुभूति को अभिव्यक्त करने के कारण उस काल में भी अपने व्यक्तित्व
की रक्षा करने में समर्थ हुये। प्रेम की गंभीर और स्वाभाविक पीर का जितना
सुन्दर सन्तुलन इन कवियों के काव्य में मिलता है उतना उस काल के कवियों

में देवने को नहीं मिलता [केवल देव ही एक ऐसे कवि अवश्य हैं जो रीतिकालीन वातावरण में भी अपनी मौलिकता को नहीं छोड़ सके। किन्तु उन पर भी रीतिकालीन उन मान्यताओं का इतना प्रभाव था इस कारण उनको रीतिकाल के कवियों के अन्दर ही स्थान मिला।]

धनानन्द ने अपने काव्य की किसी भी परिपाटी एवं परम्परा के आवाह पर नहीं रचा वरन् उसने तो अपने हृदय के उन उद्गारों को अभिव्यक्ति किया जिन्होंने उनको दिल्ली के भोग-विलास के वातावरण में रहकर वृन्दावन की मूर्ति में लौटने को विवश कर दिया। धनानन्द की कविता हृदय के सवे मावोस्लास के रूप में निस्सरित हुई। उन्होंने उसको लिखने का प्रयास नहीं किया वरन् वह स्वतः ही उनके मुख से निश्चल कर उनके हृदय के मावोस्लास की रसिकों के सम्मुख प्रकट करने लगी। धनानन्दने स्वयं ही कहा है—

वीछन ईछन जान बखान सी,
पैनी हसन लै सान चदावत ।
प्रानन प्यारे मरे अति पानिप,
मायल पायल घोष चदावत ॥
, यों - धन-आनन्द छानन मावत,
जान सजीवन ओर सों आवत ।
लोग हैं लागि कचित बनारत,
मोहि तो मेरे कचित बनारत ॥

शृंगाररस का उदात्त रूप—इसमें कोई सन्देह नहीं कि धनानन्द ने भी रीतिकालीन कवियों की भाँति शृंगार-रस को ही अपने काव्य का चरम लक्ष्य रखा किन्तु उनके शृंगार और रीतिकालीन कवियों के शृंगार में एक बहुत बड़ा अन्तर था। रीतिकालीन कवियों ने भाव को उतनी प्रसृतता नहीं दी जितनी कि वस्तु ध्वजना को। बिहारी राधा के सौन्दर्य का वर्णन करते हैं किन्तु सौन्दर्य का इतना स्पष्ट रूप यह उपस्थित नहीं कर सके जितना कि यमक अलंकार के चमत्कार को प्रदर्शित करने में यह सक्षम हुये हैं—

तो पर चारों उरबसी सुनि राधिके सुबान ।
तू मोहन के उर बसी है उरबसी समान ॥

उरबसी शब्द के चमत्कार की और कवि का ध्यान अधिक रहा है । परिणाम यह हुआ कि कवि जिस सौन्दर्य का चित्रण करना चाहता था वह उसकी राधा की उरबसी (आभूषण विशेष) में जाकर उलझ जाता है । इस दोहे में केवल सिर को हिला देने के अतिरिक्त और कुछ हो तो उन्हीं लोगोंके लिये जो दरबारी वातावरण में रह कर काव्य की परम्परा करते रहे हैं ।

रीतिषद् कवियों ने प्रेम का वर्णन किया किन्तु उनके प्रेम में शारी-रिक्ता और मासलता की ही प्रधानता थी । उन कवियों ने नायिका के वाह्य शरीर को बड़ी रसिकता और सूक्ष्मता के साथ अपने काव्य में वर्णित किया है । उससे पाठक में ऐंद्रिकता और कामुक्ता का उद्दीपन हो हो सकता है भाव की विभोरता और तन्मयता का आभास उनको कहीं नहीं मिलता । काव्य शास्त्र के नियम उपनियमों को सम्मुख रखने के कारण इन रीतिकार्य के प्रणेतार्यों की प्रतिभा उस सकुचित दायरे से बाहर नहीं जा सकी । बिहारी भी प्रेम के चित्र उपस्थित करने में रीतिकाल के वातावरण से पूर्णरूप में प्रभावित रहे हैं । नायक नायिका के साथ एक ककरीली गली से जा रहा है । नायिका के ककड़ी लगने से पीड़ा होती है और वह अपने मुख से जो सीबी करती है उसमें नायक को बड़ा आनन्द आता है । वह जानकर उसी मार्ग से चलता है ताकि नायिका के कंकड़ी चुमने से पीड़ा हो उससे वह पीड़ा को प्रकट करने वाली ध्वनियों से अपने को प्रसन्न कर सके ।

नाक चट्टे सीबी करे जितो छुबीली छैल ।
फिरि फिरि भूलि बहै गहै प्यो ककरीली गैल ॥

अजीब तन्हाशा है । प्रेमिका के तो वेदना के कारण प्राणों पर आ रही है और उधर उसके प्रिय को उसी वेदना में ही आनन्द आ रहा है । इस प्रकार के वर्णन प्रेम की गंभीरता को कभी नहीं प्रकट करते । यह तो केवल

नायक की कायुक्ता को ही प्रगट करने में सफल है। प्रेम की गूढ़ता तो वही और ही वस्तु है। उस 'गंभीरता के दर्शन बिहारी में भी है किन्तु एक स्थान पर ही—

प्रिय के ध्यान गही गही रही वही है नारि ।

आपु आपु ही आरसी लखि रीकति रिकतारि ॥

प्रेम की विभोरता और तन्मयता दोनों के ही दर्शन इस दोहे में मिले हैं। प्रिय के ध्यान में प्रियतमा आरसी में अपने प्रतिबिम्ब को ही प्रियतम रूप समझ कर प्रेमोन्माद की अवस्था में पहुँच जाती है। इस प्रकार भावोंना मय चित्र रीतिकालीन कवियों में मिलते हैं लेकिन बहुत कम देव भी रीतिकालीन कवियों के प्रतिनिधि कवि हैं। लेकिन कहीं उन भी रीतिकालीन प्रतिबन्धों से छागे बढ़कर भाव की प्रबलता के दर्शन में आते हैं और ऐसे स्थल उनके महत्व को अत्यधिक बढ़ा देते हैं—

धार में वाय बसी निरधार है वाय कसी उकसी न आवेरी ।

री अंगराह गिरी गरिरी गटि फेर फिरी न धिरी नहि खेरी ॥

देव कहु अपुनो बसना, रस लालच लाल चितै भइ चेरी ।

बेगि ही मूढि गई पलियाँ अलियाँ मधु की मलिया भई मेरी ॥

सौन्दर्य के प्रति नेत्रों के आकर्षण का कितना सुन्दर चित्र कवि ने प्रस्तुत किया है। यहाँ किसी प्रकार का चमत्कार प्रदर्शन नहीं किया गया। यह कारण है कि भाव के अभिव्यजन में देव को सफलता मिली है। किन्तु जब कवि अलकारों के चमत्कार प्रदर्शन में अपनी कला को लगा देता है वहाँ पर यह ठेठ रीति काव्य का प्रयोग हो जाता है।

घनानन्द का काव्य समग्र रूप से भावाभिव्यजन को लेकर ही चला है उन प्रेम के चरमोत्कर्ष की माँकी ही अधिक मिलती है। भावों के आलोचन विलोचन की ओर ही कवि का ध्यान अधिक गया है। रीतिकालीन कवियों के अन्तर्द तद भाषा, अलकार, और चमत्कार के विधान की ओर अधिक आकर्षित नहीं हुए।

रीतिकालीन कवियों ने राधा और कृष्ण को अपने काव्य का आलम्बन बनाया या किन्तु उन्होंने राधा को साधारण नायिका और कृष्ण को सामान्य नायक के रूप में ही चित्रित किया। किन्तु घनानन्द ने कृष्ण और राधा के उस पवित्र रूप को लिया जिसमें प्रेम-सत्त्व की प्रधानता रही। रीतिकालीन कवियों ने सपेल स्थलों के वर्णन, गुरुजनों को मूर्ख बनाने के उपायों में ही प्रगती प्रतिभा का अपव्यय किया। किन्तु घनानन्द ने उस प्रेम को स्पष्ट किया जो कि उनके शरीर के रोम रोम में रम चुका था। उन्होंने उस प्रेम को अभिव्यक्ति किया जिसे सरलता के साथ प्राप्त किया जाता है। चतुरता उस प्रेम के मार्ग में बाधक है। उस प्रेम को पाकर अपनत्व की भावना मिट जाती है। और इस प्रेम के मार्ग में कपटी और धूर्त लोग जाने में डरते हैं। घनानन्द ने मुक्त रूप से कहा—

अति सूखे सनेह को मारग है जहाँ नेंकु स्यानप बाँक नहीं ।

जहाँ सूखे चलें तजि आपुनपौ किमर्थ कपटी ते निखाँक नहीं ॥

इस प्रकार की घोषणा करके घनानन्द ने रीतिकालीन कवियों को चेतावनी दी कि प्रेम का मार्ग बिल्कुल टेढ़ा नहीं जैसा कि वह समझते थे। इस परल प्रेम का सम्बन्ध हृदय से है। यह एक हृदय का दूसरे हृदय से सीधा सम्बन्ध है। इसमें किसी भी अन्य की आवश्यकता नहीं। रीतिकालीन कवियों ने प्रेम के रूप को न समझ कर केवल विलासप्रियता और कामुकता को ही प्रेम की सहा दे दी थी। घनानन्द ने प्रेम को इससे विपरीत बतलाया। उसमें शारीरिक सम्बन्ध की तकनीक भी चाह नहीं होती। केवल हृदय की उन तरंगों में ही बढ़ना प्रेमियों को अच्छा लगता है। अपने प्रिय के ध्यान में प्रेयसी सुबह से शाम तक और शाम से सुबह तक बैठी रहती है। उसकी आँखें और कुछ भी नहीं चादतीं केवल अपने प्रियतम के दर्शन ही उसको अभीष्ट है—

भोर तें सौँझ लौं कानन और-निहारति बाबरी-नेकु न हारति ।

सौँझ सौं भोर लौं तारनि ताकिवो तारनि सौं हकनार न टारति ॥

जो कहूँ भावतौ दीठि परै घन-आनन्द आँखुनि आँसर गारति ।

मोहन मोहन मोहन की ललामिनी रहै आँखिन के सर आरति ॥

धनानन्द के प्रेम के सम्मुख मछली का प्रेम भी झुक नहीं। मछली अपने प्रेम में कायरता दिखाती है। वह अपने प्रिय से वियुक्त होकर श्राप्राणों को ही छोड़ देती है। किन्तु धनानन्द को इस प्रकार की कायरता पसन्द नहीं। उनको तो उस प्रेमी के वियोग में उत्पन्न वेदना और कसक सहन करने में भी एक असीम आनन्द मिलता है—

हीन भये जल हीन अवीन, बहा कलु मो अकुलानि समानै ।
नीर खनेही को लाय कलक निरास है कायर त्यागत प्रानै ॥
प्रीति की रीति तु क्यो समुझै बड़ मीत के पानि परै को प्रमानै ।
या मन की दशा धन-आनन्द जीव की जीवनि जान ही जानै ॥

प्रेमिका के हृदय की दशा को जितना अच्छा उमका प्रिय जान सकता। उतना और कोई नहीं जान सकता। इस प्रेम की ऊँचाई पर रसिक जन ई पहुँच सकते हैं। साधारण लोगों की कल्पना भी वहाँ पर नहीं पहुँच सकती। धनानन्द ने कृष्ण और राधा की आध्यात्मिकता देने का प्रयत्न समस्त स्थलों पर किया है।

प्रेम की उच्चता को धनानन्द ने अपने शब्दों में इस प्रकार व्यक्त किया है—

प्रेम सदा अति ऊँचो लहे मु कहै
इहि बात की बात खुरी ।
हुनि कै सब के मन लालच दौरै
ये दौरै लखै सब बुद्धि चकी ॥
जग की कविताई के घोखै रहै ह्यौ ।
प्रवीनन की मति जाति चकी ॥
समुझै कविता धन-आनन्द की ।
दिय आसिन प्रेम की पीर तकी ॥

यहाँ पर कवि ने प्रेम की उदात्त भावना को पाठकों सम्मुख रख के उसकी

यापकता को प्रदर्शित किया है। यह वासना का भोग नहीं बरन् आत्मा की वमोरता है।

घनानन्द ने शृंगार रस के दोनों पक्ष सयोग और वियोग का वर्णन बड़ी उल्लसता से किया है। किन्तु वहाँ भी उनका ध्यान भावगाम्भीर्य की ओर ही अधिक रहा है। सयोग में कृष्ण की रूप माधुरी से मत्त नयनों की दशा का चित्रण कवि की सकलता का परिचायक है। नेत्र छुवि को निराव कर छुक गते हैं। उस मृगनयनो के नेत्र प्रेम से आर्द्र होकर विमोरता के भार से मित हो जाने हैं और उसी समय आनन्दातिरेक की एक ऐसी लहर उस इन्दरी के नेत्रों में धिरकनी है कि उनमें चपलता के साथ २ आश्चर्य के भाव ही भल्लक परिलक्षित होने लगती है। कभी पलकों को खोलती है और कभी इनको बन्द कर लेती है। इस रूप की उस असीमता को वह अपने नेत्रों में भर भर अघाती नहीं। कृष्ण के कटाव की धार के सन्मुख वह प्रेम में बेसुप होकर एकान्त में आकर भी लाज से शक्ति हो जाती है—

दृग छाकत है छुवि ताकत ही,
मृगनेनी जबे मधुपान छुके ।
घन-आनन्द भीत्रि हँसै मु लसै
झुकि भ्रूमति चीकि पकै ॥
पल खोलि टके लागि जात जकै
न सुमारि सकै बलकै दूर बकै ।
अलबेली मुजान के कोलुक पै
अति रीझि इकौसी है लाज यकै ॥

प्रिय के सयोग में—किन् गूढ़ भावों के साथ राधा अपने पलंग से उठती है—

रस आरस मोय उठी बधु सोय
सगी लसै पीक पगी पल कैं ।
घन-आनन्द शोष उठी मुख और—

सु बैलि पर्वी सुधरी अलखें ॥
 अँग राति जैमाति लसै अग अग
 अनगहि अग दियै भलकै ।
 अधरानि मे आधिय बान धरै
 लइकानि की आनि परै छलकै ॥

इसमें कोई संदेह नहीं कि यहाँ पर कवि ने शृंगार की भावना को प्रदर्शित किया है किन्तु इस भावना में नायिका की मनोदशाओं को विचित्रता की ओर भी कवि का ध्यान अधिक रहा है । उसने संयोग का विवरण इतना न दिया जितना कि उन भावों का जो कि उस मुन्दरी के हृदय का परिवर्तन में समर्थ हैं । यदि रीतिकालीन कवि इस प्रकार के चित्रण को प्रस्तुत करता है वह उस संयोग के अन्दर होने वाली घटनाओं की ओर अपने ध्यान को अति लगाता । किन्तु घनानन्द सर्वदा हृदय को ही खोलकर रख देने का प्रयास करते हैं ।

✓ नियोग पद में भी कवि का ध्यान राधा और कृष्ण की उस वेदना की ओर रहा है जो उनके हृदय के तार तार को भङ्ग करने में समर्थ है । उन्होंने साँसों की सप्तावस्था के कारण शीतकाल में गरम हवाओं के चलाने का प्रयत्न नहीं किया और न उस गर्मी का ही वर्णन किया है जिसके कारण सर्दियाँ बाढ़ों की रात में भी नायिका के पास गीले कपड़ों को पहन कर जाती हैं और उस विरह की अग्नि से मुश्ता ही इतना विकृतता है जिसके कारण भोग और कौशा काले होते हैं । यह तो केवल उस राधा के हृदय की अवस्था को कुछ इस प्रकार का बना देता है कि उसे संसार में कृष्ण के अनिरक्त और कुछ में नहीं सकता । वह कृष्ण की रट सी लगाती रहती है । विरह को जीने में प्रयत्न भी कहीं नहीं किया गया और न विरह की आग को सम्पूर्ण रूप से जलाने वाला ही कहा गया है ।

✓ घनानन्द की राधा तो अपने प्रिय से जातक और चकोर की भाँति प्रेमा करती है । विरह को वह अपने प्रेम की अनन्यता के लिये एक कसौटी मानती है । उसे विरह के कारण मरना नहीं । वह तो प्रिय के ध्यान में इस विरह में

काल को सरलता पूर्वक व्यतीत कर लेगी । लेकिन फिर भी अपने प्रियतम को उपालभ देने को उसका मन चाहता है और वह उन अतीत के चित्रों की स्मृति करते हुए अपने प्रिय से कहने लगती है—

क्यों हँसि हेरि हरषौ हियरा,
अब क्यों हित कै चित चाह बदाई ।
काहे को बोले सुधासने बैननि,
चैननि मैं निसैन चढ़ाई ॥
सो सुधि मो हिय में धन-आनन्द ।
सालति क्यों हू कढ़ै न कढ़ाई ।
मीत सुजान अनीत की पाटी
इते पै न जानिये कौन पढ़ाई ॥

कितना मधुर उपालभ है । राधा नहीं पुकार रही वरन् इस कवित्त में विरहिणी का हृदय पुकार रहा है ।

एक समय ऐसा था उस समय कृष्ण को राधा की तनिक सी दूरी भी सहन नहीं होती थी । यहाँ तक कि गले में पड़े हार के कारण जो अन्तर रहता था उसको भी पहाड़ के समान समझती थी किंतु अब तो वियोग का भारी पहाड़ ही उनके सन्मुख आ गया है—

तब तो छवि पीबत जीवत हे
अब सोचन लोचन जात अरे ।
द्विषोय के तोष सु प्राण पले,
विललात महादुख-दोष-भरे ।
धन-आनन्द मीत सुजान बिना,
सब ही मुख साब सनाब टरे ।
तब द्वार पहार से लागत हे,
अब आनि के बीच पदार परे ॥

राधा वृष्ण को मीठे ठपालम दे रही है कि हे कृष्ण पहिले तो आपने मुझे प्रेम में रगकर अपना बना लिया और अब उस प्रेम को इस प्रकार तो रहे हैं। आपने मुझे मँझधार में इस प्रकार डुबाने का क्यों ठान ली आपने तो मुझे आश्रय देकर अपना बनाया था और अब आप इस प्रकार निष्ठुर होते हैं। आपने मुझे प्रेम रस से सिकर करके जीवन दान दिया और जीवन में आशा का संचार किया। मैं विश्वास कर बैठी थी किन्तु अब आप विश्वासघात का मेरे हृदय को तोड़ रहे हैं—

पहिले अपनाय मुजान सनेह मों
क्यों अब नेह की तोरिये जू।
निरपार अघार दै चार मँझार,
दर्द ! गहि नोह न बोरिये जू।
धन-आनन्द आपने चातक मों,
गुन बोंधि लै मोहन छोरिये जू
रस प्यास के ज्यास, वदाय के आस,
बिसास में मों विर धोरिये जू॥

वियोग-जन्य दुःख को जिस सरलता में हम धनानन्द के काव्य में देखते हैं उस प्रकार रीतिकालीन किसी भी कवि के अन्तर्गत नहीं पाते। उन्होंने वेदना का मूर्तिमान् करके दिखलाने का प्रयत्न किया है। यही कारण है कि बाबू श्यामसुन्दर दास जैसे विद्वान ने धनानन्द, बोधा और ठाकुर की अपनी पुस्तक 'भाषा और साहित्य' में मुक्त रूप से प्रशंसा की है—'रीति की परिपाटी के बाहर प्रेम सम्बन्धी सुन्दर मुक्तक छन्दों की रचना करने वालों में इन तीन कवियों का प्रमुख स्थान है। रीति के भीतर रहकर बंधे बँपाये बिभाव, अनुभाव और संचारियों के संयोग से, और परम्परा प्रचलित उपमानों की योजना से काव्य का दाँचा स्वदा करना कवि को विशेष ऊँचे नहीं पहुँचाता। प्रकृति के रम्य रूपों को सूक्ष्म दृष्टि से देखकर उन पर मुग्ध होना एक बात है और नायक नायिका की बिहार-स्थली को उद्गीर्ण के रूप में दिखाना दूसरी बात है। एक में निरर्ग-सिद्ध काव्यत्व है, दूसरे में काव्याभास मात्र। उसी भाँति

प्रत्येक नायक नायिकाओं के विवेक दिखलाते हुये, हास्य आदि को बढ़ाकर देने में कवि की सहृदयता का वैसा पता नहीं लग सकता जैसा नता की अवस्था में प्रेम के मार्मिक उद्गारों और स्त्री पुरुष के मधुर के रमणीय प्रसंगों का स्वाभाविक चित्रण करने में। घनानन्द बोधा और ठाकुर (बुदेल खड़ी) तीनों ही प्रेम की उमंग में भ्रमस्त सच्चे कवि हुये। यह ठीक प्रेम का लौकिक-यत्न न ग्रहण करने के कारण उनकी कविता ऐकांतिक प्रेम सम्बन्धिनी अतः अलोकोपयोगी हो गई है, परन्तु उस काल की बर्फी परिपाटी से स्वतंत्र होकर मनोहर रचना करने के कारण ये तीनों ही कवि हिंदी में आदरपूर्वक देखे जायेंगे।

रामचन्द्र शुक्ल ने भी इनको रीतिकालीन प्रभाव से मुक्त ही माना है। अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में वह मुक्त रूप से घनानन्द की प्रशंसा करते हैं—'लौकिक-यत्न पाकर ही यह भगवत्प्रेम में लीन हुये। कविता उनकी भाव-यत्न प्रधान है। कोरे विभाव-यत्न का चित्रण इनमें कम मिलता है। जहाँ रूप-छटा का वर्णन इन्होंने किया भी है वहाँ उसके प्रभाव का ही वर्णन मुख्य है। इनकी वाणी की प्रवृत्ति अन्तर्हृत्ति-निरूपण की ओर ही विशेष रहने के कारण वाङ्मार्थ-निरूपक रचना कम मिलती है। होली के उत्सव मार्ग में नायक नायिका की भेंट, उनकी रमणीय चेष्टाओं आदि के वर्णन के रूप में ही वह पाई जाती हैं। सयोग का भी कहीं कहीं वाङ्मय वर्णन मिलता है किन्तु उसमें भी प्रधानता बाहरी व्यापारों या चेष्टाओं की नहीं है, हृदय के उत्साह और लीनता की ही है।'

घनानन्द के काव्य में प्रेयसी अपनी प्रेम-भावना को स्वयं ही व्यक्त करती है। उसे किसी दूती और सखी की आवश्यकता नहीं। रीतिकालीन परम्परा में दूती और सखी का प्रेम के परिपक्व कराने में एक विशेष स्थान था। वहाँ पर प्रेम की गहराइयों की ओर उतना ध्यान नहीं जितना कि नायक से मिल कर अपनी काम पिपासा को शान्त करने की चिन्ता थी। इसीलिये रीति-बद्ध कवियों की कविता समाज में अनैतिकता फैलाने में ही सहायक हुई। किस प्रकार कृष्णामिसारिका और शुक्रामिसारिका लोगों की श्रॉल बचानर सकेत-स्थल पर अपने नायक से मिलती हैं। किस प्रकार के संवेदों के द्वारा भरे

मयन में नेत्रों के द्वारा ही प्रेमालाप किया जाता है। जैसे खडिता नायिका अन्य नायक का अन्य स्त्रियों से जो संबंध है उसमें शरीर के चिन्हों के द्वारा पक लेती है। किस प्रकार अज्ञात-यौवना अपने शरीर के विकास को देखकर शत यौवना से उनका कारण पूछती है। किस प्रकार नायक प्रिय के द्वारा चुंबन किये पुष्प के मुख को चूमकर अपनी अदम्य वासना को तृप्त करती है और इस क्रिया से उसको पुलक हो जाता है। गर्मिणी स्त्री के नेत्र और शरीर क्या दशा होती है? किस प्रकार बच्चे को लेने के महाने से लम्पट और बूच नायक अचानक ही नायिका के उरोजों का स्पर्श कर लेता है। इस प्रकार के अनेकों उपाय और तरीके बताने में ही रीतिबद्ध कवियों की प्रतिभा लगी रही। परिणाम यह हुआ कि समाज में कुत्सित मनोवृत्ति का प्रचार हुआ। कला का उद्देश्य है मनोवृत्तियों का परिमार्जन करना। जनता में उदात्त और पवित्र भावनाओं को प्रसारित करना। किन्तु रीतिबद्ध कवियों की कविता कुत्सित पूर्ण मनोवृत्ति को ही प्रोत्साहित करती थी यही कारण था कि २०० वर्ष की हिन्दी कविता में समाज की गति को रुद्ध करने वाले तत्वों की प्रधानता रही।

धनानन्द के काव्य में इस प्रकार के चमत्कार और कुत्सित विचारधाराओं को स्थान नहीं दिया गया। राधा और कृष्ण के कुछ शृंगारिक चित्रों को कवि ने उपरिष्ठ किया किन्तु उन चित्रों को आध्यात्मिकता के रंग में रंगकर ही उपरिष्ठ किया। परिणाम यह हुआ कि उनके काव्य के शृंगारिक चित्रों में अश्लीलता का यह दोष नहीं लगा जो रीतिकालीन परम्परा के पुष्कारियों के ऊपर थोप दिया गया। धनानन्द के काव्य में रति और समोग के कितने ही चित्र हैं किन्तु उनमें भी सुदास के समान आध्यात्मिक तत्व की प्रधानता है। साथ ही बाह्य चेष्टाओं और शरीर की अवस्था का चित्र कवि ने उपरिष्ठ नहीं किया बल्कि उस चरम-मग्न की आन्तरिक मानना को व्यक्त करने में अपने सम्पूर्ण साधनों को जुटा दिया है। इसलिये उनके काव्य में खिलबाव नहीं होने पाई। धनानन्द का सम्पूर्ण काव्य उनके हृदय का विग्व प्रतिविम्ब है। कहीं भी बुद्धि के चमत्कार से भावों की हत्या नहीं की गई।

रीतिकालीन कवियों में अलंकारों और श्लुषाओं के प्रयास में कविता का भाव पक्ष गौण हो जाता था उनका ध्यान इसी बात पर था कि अलंकार के

द्वारा किस प्रकार जनस्फार से लोगों को मुग्ध किया जा सकता है। घनानन्द ने काव्य में इस प्रकार के प्रयत्नों को श्यान नहीं। रीतिशालीन कवियों ने बेहारी, सेनापति, देव, ग्वाल, और पद्माकर कवि में श्रृङ्गार विधान की ओर ही अधिक ध्यान रखा है।

रीतिकालीन कवि—सेनापति का काव्य तो केवल श्रृङ्गारों के विधान को लेकर ही बना है। एक तरफ़ में तो कवि श्लोक के द्वारा शर्म के बिटाने में ही प्रपन्नी बुद्धि को घिस देता है। कहीं पर बह गोसाईं और मिसारी को एक साथ ही दिखलाता है। कहीं वरा और ग्रीष्म को एक ही कवित में श्लोक के द्वारा दिखाकर अपने को समस्त कवि स्वयं ही मान लेता है। स्त्री के अंग प्रत्यंग के सौन्दर्य को देखकर कवि मुग्ध हो जाता है और स्त्री को कामदेव की बादिका ही बना देता है—

लाह सो लसति नग सोहन सिंगार हार,
छाया सोन जगद बुही की अति प्यारी है।
रमनीय रीस बाल अति ही रंगल बनी,
रूप माधुरी अनूप रंभाक निवारी है।
जाति है सरस सेनापति बनमाली जाय,
सींचे घन रस फूल मरी में निहारी है।
सौमा सब जोवन की निधि है मृदुलता की,
राजै नव नारी मानो मदन की बारी है ॥

कहने का तात्पर्य यह है कि सेनापति के काव्य में श्रृङ्गारों की सजावट को ही अधिक महत्व दिया गया है। कभी २ सो कवि ने ऐसा जादू किया है कि पाठक परबस ही उनकी बुद्धि के घिसने की प्रशंसा करने लगता है। इन्हीं बला बाधियों में कवि अपने काव्य को सार्थक समझता है।

बिहारीलाल रीतिभद्र परम्परा के उन कवियों के अन्तर्गत हैं जिन्होंने हृदय की सूक्ष्मानि-सूक्ष्म वृत्तियों को ओर अपना ध्यान कहीं-कहीं रखा है किन्तु उनके काव्य में भी श्रृङ्गारों के प्रति अधिक रक्तान है। किन्तु महाकवि बिहारी के

काव्य में यह अवश्य है कि उन्होंने अलंकारों में अर्थालंकारों को ही अधिक महत्व दिया। यदि शब्दालंकारों का प्रयोग हुआ है वह तो कुछ स्थानों पर ही किया है—

चिरजीवी जोरी बुरै क्यों न सनेह गभीर ।
को घटि ये वृषमानुजा बै हलधर के बीर ॥

श्लोक के द्वारा अर्थ में चमत्कार लाने का प्रयास है। इसके अतिरिक्त और कुछ भी नहीं।

इसी प्रकार चमक के द्वारा भी कवि ने चमत्कार का विधान किया है—

कनक कनक सो सौ गुनी भाद्रकता अधिकाय ।
वा न्वाये बौरात हैं या पाये बौरात ॥
तो पर चारों उरबसी मुनि राधिके मुजान ।
नू मोहन के उर बसी है उरबसी समान ।

पद्याकर में भी अलंकारों और अनुप्रासों का प्रयोग चमत्कार प्रदर्शन के लिये किया गया है—

तीर पर तरनि तनूजा के तमाल तरे
तीम की तयारी ताकि आई तकियान हैं ।

इसी प्रकार का अनुप्रासों का विधान एक नहीं करि की रचना में भरे पड़े हैं—

‘गुलगुली गिलचै गलीचा हैं गुनीचन हैं,
चाँदनी है चिक है चिरागन की माला है ।
कहैं ‘पद्माकर’ त्यों गजक गिजा हैं सजी,
सेग है सुराही है सुरा है अरु प्याला है ।
सिसिर के पाला को न व्यापव कसाला चिन्हें,
जिनके अधीन एते उदित मसाला हैं ।
सान हुक साला हैं विनोद के रसाला हैं,
सुराला है दुसाला हैं विसाला चित्रसाला है ॥

लिये उनके काव्य में अलंकारों ने मात्र-सीढ़ी को नष्ट नहीं किया। मात्र सर्गदा अपनी मुक्त और व्यापक अवस्था को बनाये रखते हैं। अलंकार और अन्य कला के बाह्य उपकरण कवि के प्रयास से नहीं बनाये गये। एक ही सबैये में आप देख सकते हैं कि मात्र और कृतियों के स्वाभाविक उत्कर्ष में अनुप्रासों का प्रयोग कितना सहायक हुआ है—

मोर तें सौंभ लो कानन और
निहारति बापरी नैकु न हारति ।
सौंभ से मोर लों तारनि ताकिबो
तारनि सौं इकतार न टारति ।
जो बड़ै भावतौ दीठि परै
धन - आनन्द आँखुन औसर गारति ।
मोहन - सौहन जोहन की
लगियै रहै आँखिन के उर आरति ।

अनुप्रासों के प्रयोग में कवि की बुद्धि का चमत्कार बिल्कुल नहीं। स्वतः ही मात्र तरंग के साथ उन्होंने अपने को उचित स्थान पर लगा लिया है।

रीतिबद्ध कवियों का प्रभाव :—धारा के विरुद्ध-चलने वाले व्यक्ति को अचानक ही सफलता नहीं मिलती।- जिस समय कोई मनुष्य किसी नदी की धारा में बहाव के विपरीत चलता है तो उस विरोध के लिए कभी कभी उसको उस धारा में बहना पड़ता है। घनानन्द को भी इसी प्रकार रीतिबद्ध परम्परा का विरोध करना था। यदि वह उस अगाध चरिता के प्रवाह के विरोध में अपनी सम्पूर्ण शक्ति को लगा देते तो हो सकता था कि वह उस धारा को चीर कर अपने पथ को प्रशस्त नहीं कर पाते। किन्तु उन्होंने रीतिकालीन उस प्रमुख धारा के कुछ प्रचलित तत्त्वों को अपनाने का प्रयत्न भी किया। नायिका भेद, नलशिख वर्णन आदि के कुछ उदाहरण उनके काव्य में भी मिल जाते हैं। कारण भी स्पष्ट है। जनता की रुचि एक लम्बे समय से जिस मार्ग का अनुसरण कर रही थी उस मार्ग से उसे हटा देना एक साथ संभव नहीं था। किन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं लेना

चाहिये कि घनानन्द ने जागरूक होकर यह सब किया । यह तो उन परिस्थितियों का प्रभाव था जो उस समय के वातावरण को आच्छन्न किये हुये थीं, फिर घनानन्द पर कोई दोष नहीं लगाया जा सकता । क्योंकि सद्धिता और अन्य नायिकाओं के वर्णन में भी वह श्रान्तरिक सौंदर्य की ओर ही अधिक मुके हैं । रीतिबद्ध कवियों की उस श्रलीलता को उन्होंने अपने काव्य में ध्यान नहीं दिया । रीतिकालीन कवियों के समान उन्होंने शृंगार-रस को ही अपनाया किन्तु उसमें भी उन्होंने सयत होकर ही काम लिया । रीतिबद्ध कवियों ने सयोग शृंगार में अपने कुत्सित एवं अधन्य विचारों का समावेश करने में स्वतन्त्रता से काम लिया है । किन्तु घनानन्द ने सयोग शृंगार को यथानता न देकर वियोग की ओर ही अपना ध्यान आकर्षित किया है और इस प्रकार उनके वियोग वर्णन में मर्मस्थल को सुन्दर भौकियों हैं । वियोग की भाषा को ऊहात्मक वर्णनों के द्वारा भौने का प्रयत्न नहीं किया गया ।

नायिका भेद के कुछ उदाहरण घनानन्द के काव्य में मिलते हैं । प्रौढा-धीराधीरा का एक उदाहरण रीतिबद्ध कवियों के भाव की समानता का परिचायक है—

रूप के मार न होति है सौही
लबोंही ये टीठ सुवान पै भूली ।
लागि ये जानन लागी कहुँ
निशि जागत ही पलको गति भूली ।
बैठिये जू पिय बैठन आबु
बहा कहिये उपमा समतूली ।
आये हो मोर मये घन-आनन्द
औंलिन भौंम तौ सौंम सी पूली ॥

देव कवि ने भी इसी प्रकार की एक उक्ति अपनी नायिका के द्वारा अभिव्यंजित कराई है—

रावरे पौवन ओठ लसै
पग गुंजरी वार महावर दासी ।

सार अमारी हिये सहके
 छलके छवि छोल धून कुनारी ।
 आहुन् आहु दुपहु न मोखों
 देव बूचन्द दुरै न अन्धारी ।
 देखी हों कौन सी छैल छिगय
 तिगीछे हँसै बह पीछे दिहारी ॥

कवियों ने इस प्रकार के वर्णन करना अन्ना उद्देश्य बना लिया था ।
 बिहारीलाल ने तो अनेक प्रकार की उक्तियों के द्वारा नायिका से नायक को
 सबिन करने का प्रयत्न किया है—

पावकु सी नमन सगै चावक लाग्यो भाल ।
 मुकुर होउगे नंक में मुकुर बितोकी लाल ॥
 पल सोई पगि पीक रंग छल सोई सब बैन ।
 बल सोई कट कीजियत ए अलसोई नैन ॥

धनानन्द ने प्रोषितपतिका नायिका का वर्णन तो अनेक स्थानों पर है ।
 उसमें उनको रीतिवद्ध कवियों की परम्परा का अनुगामी कहा जा सकता है
 क्योंकि उस समय प्रोषितपतिका नायिका का वर्णन प्रत्येक कवि के काव्य में
 मिलता है । लेकिन रीतिवद्ध परम्परा के कवियों ने उन उक्तियों में घमत्कार
 का प्रयोग अधिक किया था । धनानन्द की प्रोषितपतिका नायिका करने
 हृदय की वेदना को लेकर ही चली है । इस प्रकार कहा जा सकता है कि
 धनानन्द के काव्य में प्रोषितपतिका नायिका के वर्णन तो अत्यन्त हैं किन्तु
 उनमें रीतिवद्ध कवियों की सी स्थूलता न होकर अन्तः कृतियों की सूक्ष्मादि-
 सूक्ष्म तरंगों का ही दिग्दर्शन कराया गया है । इस दृष्टि से देखा जाय तो
 उनकी प्रोषितपतिका नायिका मनु कवियों की प्रोषितपतिका की भेरी में
 ही आती है । 'सुखास नन्ददास मनु कवियों में इसी प्रकार की हृदय की
 गहगह को ही अधिक पाते हैं । धनानन्द की प्रोषितपतिका नायिका में भी
 प्रेम की व्यंजना अधिक है—

चित्तों दरिगो बह दाग अरो

जिन ,मोतन आँखिन दोरत हे ।
 अरसानि गही वह बानि कछु
 सरसानि सों आनि निहोरत हे ।
 घनआनन्द प्यारे सुजान सुनो
 सब तो सब मोंतिन मोरत हे
 मन मोंक जो तोरन हीं की हुती
 विसवासी सनेह क्यों जोरत हे ।

इसमें कोई सन्देह नहीं कि यह भी प्रोषितपतिका नायिका का कथन है किन्तु इसमें जो गूढ़ प्रेम की व्यञ्जना हैं वह रीति परम्परा के किसी भी कवि में नहीं मिलेगी उदाहरणार्थ पदमाकर का एक सवैया उद्धृत किया जाता है । उससे अन्तर स्पष्ट हो जायेगा—

अब हुँ है कहा अरविन्द सौ आनन
 चन्द के हाय हवाले परपौ ।
 पदमाकर माये न माये बनै
 जिय ऐसे कछु बकसाले परपौ ।
 इन मीन बिचारषो बण्यो बनसी
 पुनि जाल के जाय दुसाले परपौ ।
 मन तो मनमोहन के संग मो
 तन लाज मनोज के पाले परपौ ॥

दोनों सवैयों से स्पष्ट है कि घनानन्द के द्वारा जिस गम्भीर भाव की व्यञ्जना की गई है वह पदमाकर के द्वारा न की जा सकी । भाव की उत्कृष्टता जो घनानन्द में है वह पदमाकर में नहीं ।

संक्षिप्ता नायिका की कुछ उक्तियों अवश्य रीतिपरम्परा के अनुकरण पर ही हुई हैं । उनमें मौलिक भावों का समावेश नहीं हो सका । कुछ सवैये तो ऐसे प्रतीत होते हैं मानों रीतिबद्ध कवियों के भावों से ही श्रोतप्रोत करके रच दिये हों—

रूप के भार न होत हँसो ही
 लबोंही ये दीठि मुजान पै भूली ।
 लागियों वान न लागी चढ़े
 निधि पागी उहाँ पलको गति मूली ।
 बैठिये जू दिय बैठत आबु
 कहा उपमा कहिये समझौ ।
 आये हो मोर मये धन-आनन्द
 आँखिन मोंफ तो सोंफ सी फूली ॥

ललितता नायिका की एक और उक्ति में भी इसी प्रकार नायक पर व्यंग है—

रति रग रागे प्रीति पागे रैन जागे नैन
 आये अब इतै धूमि भूमि धुवि के चुके ।
 सहज विलोल मये केलि की कलानन में
 कबहुँ उमँगि रहे कबहुँ बके यके ।
 नीकी पलकन पीक लीक भलकन सो है
 रस बल—कन बन मदन कदूच के ।
 मुषद मुजान धन-आनन्द जू पोषे धान
 अचरज आँखिन उघारे लाज कोट के ॥

ललितता के उपर्युक्त उद्धरणों में रीति परम्परा के कवियों के से भावों को ही दिखाया गया है । यदि धनप्रन्द और मुजान-नाम को हटा दिया जाय तो उनकी इन रचनाओं को रीतिकालीन अन्य कवियों की रचनाओं में आसानी से मिलाया जा सकता है । एक अन्य कवि में तो केवल उक्ति का चमत्कार ही मिलता है—

बान प्यारे नागर मुख मुख आगर
 उजागर मुजागर किलास रक्षते हो ।
 नवल सनेह सने आरधनि सरसाने

विधना बनाय बाने अंग अंग लसे हो ।
 छवि निबरे हो बड़े नीके ही लगत मोहि
 आनद के धन गढ़ गोंसन से मसे हो ।
 मोर भये आये भौंति भौंति मेरे मन भाये
 एहो घर बसी राति कौन घर बसे हो ॥

खण्डिता की इस प्रकार की उक्तियों गीतिकालीन कवियों के काव्य में प्रमुखता से हैं । नायिका वाक्य चालुर्य के साथ नायक को अपराधी घोषित करती है । इस प्रकार के वाक् चालुर्य को उस काल के रसिकों के द्वारा आदर दिया गया और उसी का यह परिणाम था कि धन-आनन्द जैसे प्रेम के उपासक कवि के ऊपर भी उस परम्परा का प्रभाव पड़ गया । आगे एक और उद्धरण देकर दिखाया जाता है कि किस प्रभाव में आकर घनानन्द की कविता अपने स्वभाविक गुण को छोड़ कर शाब्दिक जालों की रचना में लगी—

लोचन लाल गुलाल भरे
 कि खरे अनुराग सौ भाग जमाये ।
 के रस बावर चौचद मे
 छतिया पर छैल नखदत छाये ।
 भीबि रहे अति नीर मुबान
 घरी डग हू डग होत मुदाये ।
 मोर हू ऐसी खिलारन पै
 धन आनन्द की छल छूट न पाये ॥

पद्माकर के एक कवित्त में खण्डिता नायिका का वर्णन केवल उक्ति का चमत्कार मात्र है । नायिका किस प्रकार नायक के चिह्नों को देखकर अपने भावों को परिवर्तित करती है । इस भाव को ही यह उक्तियाँ परिलक्षित करने का प्रयास मात्र हैं—

बैठी परबक पै नवेली निरखेक जहाँ
 बागी ज्योति बाहिर बचाहिर की बागे ज्यों ॥

कहै पद्माकर कहूँ ते नन्द नन्द तहाँ
 औचक हूँ आप अललाय प्रेम पाने क्यों ॥
 भरकोंहे पलन पिया के पीक लौक लखि
 मुकि भहराद हूँ नेक अनुरागे त्यों ।
 वैसे ही मयक मुखी लागत न अक हुती
 देखि कै कलक ऐसी अक अब लागे क्यों ॥

रीतिकालीन काव्य परम्परा का अगर कहीं घनानन्द पर प्रभाव है तो वह
 ऐसे स्थलों पर ही अन्यथा कवि ने अपने भाव के उदात्त रूप की सर्वदा रक्षा की
 है । स्वाधीनपतिका नायिका का चित्रण भी घनानन्द के काव्य में मिलता है ।
 परकीया स्वाधीनपतिका को उन्होंने अपने काव्य में अधिक स्थान दिया है ।
 रीति परम्परा के कवियों का सा अनुप्रास प्रेम भी यत्र तत्र है और किन्तु
 उच्च कोटि का ही है—

अँगुरीन लीं चार मुलाइतहाँ,
 किरि आर छुमाय रखी तरवा ।
 चपचाइन चार ही एदिन हूँ,
 छपछाय छुकी छवि छाड़ छवा ।
 घनआर्नेद यों रस भीति भिजो,
 कबहुँ विचराम न लोक नवा ।
 अलबेली सुजान के पाइन पाइ,
 परो न टरो मन मेरी भवा ॥

उपर्युक्त सबैये में कवि ने केवल यह दिखाने का प्रयत्न किया है कि सुजान
 के पैरों की सुन्दरता को देखकर मेरा मन इतना मुग्ध हुआ कि वह अब उनको
 भुला भी नहीं सकता । इसके अतिरिक्त और क्या भाव कवि दिखाना चाहता
 है वह हमारी बुद्धि में तो आता नहीं । हाँ दो स्थानों पर अनुप्रास के सौन्दर्य
 को अवश्य यहाँ दिखाया गया । सम्पूर्ण पद केवल शब्दों का आढम्बर मात्र
 है इसके अतिरिक्त और कुछ-नहीं । घनानन्द जैसे कवि में यह रीतिकालीन

प्रभाव अधिक नहीं लेकिन फिर भी उनकी रचनाओं में अनेको स्थल इस प्रकार के हैं जहाँ इस परम्परा का अनुकरण अनजाने में ही हो गया है—

रति सौंचे दरी अछिवाइ मरी,
परवीन गुराई पै पेखि पगै ।
छवि धूमधरै मुरै मुरवान सौं,
लोभी खरै रसमूम पगै ॥
घनआनंद एदिन आन मुहै,
तरधान तरे ते भगै न डगै ।
मन मेरौ घने डरयाइ नचै,
तुब पायें लग न हाय लगै ॥

इस प्रकार के वर्णनो का घनानन्द की कविता में आधिक्य नहीं । यह तो केवल उस वातावरण का प्रभाव है जिसने शताब्दियों तक हिन्दी साहित्य के ऊपर अपना प्रभाव जमा रखा था ।

फारसी काव्य का प्रभाव—घनानन्द की भाषा पर भी उस काल के कवियों की भाषा का प्रभाव है या कहना चाहिये कि उस काल में फारसी शासक वर्ग की भाषा होने के कारण प्रत्येक कवि पर अपना कुछ न कुछ असर अवश्य डालती थी । घनानन्द के ऊपर भी ऐसा प्रभाव है । वियोगवेलि और इरकलता तो उस काल की उस प्रेम परम्परा के ही प्रतीक हैं जो सूरी सन्तों के प्रभाव से उस काल के साहित्य में अना घर बना चुकी थी । फीर की चर्चा कवि ने वियोगवेलि में इस प्रकार की है—

लिखों कैसे पियारे प्रेम पाती ।
लगी अँसुअन भरि है टूँक छाती
अनोखी पीर प्यारे कौन पावै ।
पुकारों मौन में कहिबो न आवै ॥

इरकलता में तो कवि ने स्पष्ट रूप से प्रेम की पीर को वर्णित किया है ।
फारसी के शब्दों की भी भरमार है—

इसके शहर के बीच है यह अफ़ह कहानी ।
 अलकों से घाँवे रहे महबूब गुमानी ॥
 रही खुशी महबूब नन्द के मनमाने तित्त जायी जू ।
 कदी-कदी धनआनंद जानी इन गलियन भी आयी जू ॥

‘वियोगवेलि’ की भाषा ब्रज है लेकिन उसमें कवि ने जो छन्द चुना है वह प्रकारही भाषा का है । इसके अतिरिक्त उसमें जिस वियोग और प्रेम को कवि लेकर चला है उस पर भी प्रकारसी काव्य-यद्धति का ही प्रमाण है । जो रीति-काल के अधिकतर कवियों पर था । भारतीय प्रेम में बीमत्स चित्रों को उपस्थित नहीं किया जाता किन्तु प्रकारस के प्रेम में प्रेमी और प्रियतमा दोनों ही अपनी आँखों से आँसू के स्थान पर रक्त बहाने लगते हैं । इस प्रकार के वर्णन सूरी कवि जायसी, कुतुबन आदि में भी मरे पड़े हैं । धनानन्द में भी कुछ इस प्रकार के वर्णन हैं—

सैन कटारी आसिक दर पर तैं यारा मुकभारी है ।
 महर लहर ब्रजचन्द यार दी बिन्द असाही ज्वारी है ॥

इसी प्रकार इन्द्रलता का एक और उदाहरण है—

पल पल भीति बढ़ाय हुआ बेदरद है ।
 आसिक दर पर जान चलाई कर्ब है ॥

‘सुजान हित’ ‘कृपाकंद’ आदि में भी इस प्रकार के उदाहरण मरे पड़े हैं ।

कारी कूर कोकिला कहा कौ नैर कादति री
 बूकि कुकि अब ही करेबी किन कोरि ले ।
 × × × ×
 × × × ×
 जौ लौं करैं आवन विनोद घर सावन बे
 तौ लौं रे टरारे बबभारे धन धोरिले ।

इस प्रकार यदि धनानन्द के काव्य को व्यापक रूप से देखा जाय तो उसमें उस काल की प्रचलित परिपाटियों और मान्यताओं का समावेश भी मिल

जाता है। किन्तु ऐसा करने में कवि का सजग प्रयत्न कदापि नहीं वह तो केवल उस काल के वातावरण का प्रभाव था जिससे धन-आनन्द ने बचने का प्रयत्न किया था। लेकिन इस आस्था में भी उनके ऊपर उस काल की प्रवृत्तियों के कुछ छँटि अवश्य पड़े। यदि धनानन्द के काव्य को पूर्ण रूप से देखा जाय तो उनके काव्य में भक्त कवियों का प्रभाव भी स्पष्ट रूप से परि-
लक्षित है। उनके पद भक्त कवियों का ही अनुकरण है। लेकिन यदि उनकी अन्य रचनाओं पर प्रकाश डाला जाय तो वह शृंगारी कवि ही प्रतीत होते हैं। शुक्लजी के शब्दों में उन्होंने काव्य के अन्तरिक पक्ष की ओर ही अधिक ध्यान रखा इस कारण इन पर वह दोष नहीं लगाया जा सकता जो रीतिशालीन कवियों पर लगाया जाता है।

धनानन्द ने काल की धाराओं के उदात्त रूप को ही अपनाया। उन्होंने शृंगार रस में ही काव्य की रचना की किन्तु शृंगार के उदात्त रूप को ही उन्होंने प्रस्तुत किया। यही कारण है कि शुक्ल जी ने उनको रीतिकाल के स्वच्छन्द कवियों में घोषित किया। उनकी बलाको भावनाप्रधान माना। बाह्यपक्ष की सजा-बट की प्रधानता से धनानन्द की कविता को मुक्त माना और उन्होंने अतः कृतियों के चित्रणों का सागोपाग रूप धनानन्द की कविता में ही बतलाया—

रीतिशालीन कवियों में वह उस परम्परा में आर्यगे जो प्रेम की उमग के कारण ही कविता लिखते हैं। उन पर किसी राजा और सामंत का प्रभाव नहीं था। धनानन्द, ठाकुर और बोधा की रचनाओं में प्रेमोल्लास को ही अधिक महत्व दिया गया इसलिये इनको हम वही स्वतन्त्र स्थान देंगे जो मुसलमान कवि रसखान को भक्तिकाल में मिला है।

धनानन्द की शृंगार भावना

शृङ्गार-रस की महत्ता—

आचार्यों ने शृङ्गार रस को सम्पूर्ण रसों में प्रमुख माना है और इस प्रसार इसका रसराजत्व स्वीकार कर लिया है। यदि विचार पूर्वक देखा जाय तो शृङ्गार-रस की व्यापकता अन्य रसों की अपेक्षा अधिक है भी। मानव हृदय की मूल भावना प्रेम ही है जो कि शृङ्गार-रस का मूलधार है। सम्पूर्ण सृष्टि का विकास इसी प्रेम अथवा रति नामक भाव का ही परिणाम है। शिशु अपने प्रारम्भिक जीवन में अपनी माँ के प्रति प्रेम करने लगता है। उसकी शानेन्द्रियों का विकास अभी तक भी नहीं हुआ किन्तु फिर भी वह अपनी माँ को न जाने किस दैवी प्रेरणा से प्रेम करता है। माँ के स्पर्श मात्र से ही वह समझ लेता है कि यह उसकी स्नेहमयी जननी है और यदि अन्य कोई उसको अपनी गोद में लेता है तो वह तुरन्त ही रो कर यह स्पष्ट कर देता है कि यह उसकी माँ नहीं। पशु पक्षियों में भी सर्व प्रथम रति-भाव का ही उदय होता है। गाय का बच्चा अपनी माँ की अनुपस्थिति में चिल्लाने लगता है। चिड़ियों के बच्चे अपनी माँ के आगमन पर घोंमलों में चीं चीं करके अपने प्रेम को व्यक्त करते हैं। सम्पूर्ण चराचर में इस प्रेम तत्व की ही सत्ता भासित हो रही है। भक्त, वद्वत् आदि आचार्यों ने इसकी महानता को स्वीकार किया है। प० रामदहिन मिश्र ने काव्यदर्पण में शृङ्गार-रस के विषय में भक्त आदि विद्वानों के मत को इस प्रकार प्रकट किया है—“नौ रसों में शृङ्गार रस की प्रधानता है। भक्त आदि आचार्यों ने इसकी प्रथम गणना की है। इसे श्रादि रस भी कहते हैं और रस-राज भी। कारण यह है कि इसकी तीव्रता और प्रभावशीलता सब रसों में बढ़ी बढ़ी है। दूसरी बात यह है कि काम विकार सर्व-जाति मुलम, हृदयार्कक तथा अत्यन्त स्वाभाविक है। इस रस के प्रभाव में महामुनियों के

हृदय भी बदल गये है। उनका आसन डगमगा गया है। इसीलिए आचार्य कहते हैं कि नियमत, संसारियों को। शृङ्गार-रस का अनुभव होता है। अपनी कमनीयता के कारण यह सब रसों में प्रधान है।.....

नव रस सब संसार में नव रस में संसार।

नव रस सार सिंगार रस युगल सार सिंगार ॥

कहते हैं कि शृङ्गार रस आवाग-वृद्ध में व्याप्त है। रसों में कोई रस नहीं जो इसकी सरसता को प्राप्त कर सके।”

शृङ्गार रस के आलम्बन नायक और नायिका ही निश्चित हैं जब कि अन्य रसों में इस प्रकार की कोई निश्चित बात नहीं। यही मुख्य कारण है जिससे मनुष्य का हृदय इस रस में जितनी स्वाभाविकता से रमता है उतना अन्य रसों में नहीं। मानव हृदय में रतिमाय सर्वादा उस परिपक्व दशा में है जो तनिक भी सहारा पाकर उद्दीप्त हो जाता है। अन्य रसों को उद्दीप्त करने में तथा उन के अनुकूल स्थित उत्पन्न करने में कलाकार को अधिक प्रयत्न करना पड़ता है। नायक और नायिका इस आदि रस में अन्योन्याभित है। उनके पारस्परिक प्रेम के परिणाम स्वरूप ही शृङ्गार रस का परिपाक होता है। शृङ्गार-रस ही एक ऐसा प्रमुख रस है जो मानव जीवन को सम्पूर्ण परिस्थितियों में किसी न किसी रूप में विद्यमान रहता है जब कि अन्य रसों में यह स्थिरता नहीं। वीर, वरुण आदि अन्य रस एक विशेष स्थिति में उत्पन्न होकर निरोद्धित हो जाते हैं। किन्तु प्रेम का साम्राज्य असीम है। यह कभी भी मनुष्य का साथ नहीं छोड़ता। प्रेम की इस महत्ता का प्रतिपादन नन्ददास जी ने बड़ी सुन्दरता के साथ किया है—

प्रेम प्रेम सों होय प्रेम सों पारहि जइये।

प्रेम बन्धौ संसार प्रेम परमारय पइये ॥

संसार का सम्पूर्ण कार्य-व्यापार प्रेम पर ही अवलम्बित है।

काव्यगत सौन्दर्य —सौन्दर्य की ओर आकर्षण ही प्रेम का मूल कारण है। सौन्दर्यानुभूति ही मनुष्य को आदि काल से आकर्षित करती रही है। आदि कालीन कालीन से लेकर आधुनिककाल तक काव्यानुभूति का मूल कारण सौन्दर्य

ही रहा है और उमी को देखकर कवि का हृदय भागतिरेक में फिर उठा है। सुन्दर ही काव्य का विषय है असुन्दर नहीं। यदि असुन्दरता का चित्र काव्य में प्रस्तुत किया गया है तो वह भी केवल सुन्दरता की अतिशयता को प्रकट करने के ही लिये। काव्य में वास्तव सौन्दर्य ही नहीं बल्कि आन्तरिक सौन्दर्य को प्रमुख स्थान दिया जाता है। वाच-सौन्दर्य केवल दृष्ट भूमि के रूप में प्रस्तुत होकर उस हृदय-गत सौन्दर्य की अभिव्यक्ति में अधिक उत्कर्ष लाता है। केवल वाच-सौन्दर्य का निरूपण काव्य में अपेक्षित नहीं। काव्य में कलाकार ससार के आन्तरिक-सौन्दर्य को ही व्यक्त करते अनर कलाकार बनता है। यही कारण है कि महाकवियों की रचनाओं में हृदय की सूक्ष्मातिशूक्ष्ण वृत्तियों को ही अधिक अद्विष्ट किया गया है। संस्क्रित की कविता में वास्तव सौन्दर्य की ओर कवियों का ध्यान अधिक रहा जिसका परिणाम यह हुआ कि उस काल की कविता उस कला के शासन पर आसीन न हो सकी किन्तु मकिकाल के महाकवियों ने वास्तव सौन्दर्य के साथ २ उस आन्तरिक सौन्दर्य की पतों को भी खोल कर रखा जो प्रत्येक मनुष्य को स्वातन्त्र्य प्रदान करने में सहायक होते हैं। सूर और तुलसी ने अपने काव्य में सौन्दर्य के आन्तरिक तत्वों को प्रकट किया और हिन्दी साहित्य के सूर और चन्द्रमा बनकर आज भी प्रकाशित हो रहे हैं।

शृङ्गार-रस की परम्परा—

शृङ्गार-रस के महत्त्व का प्रतिपादन मूल ने अपने नाट्यशास्त्र में ईसा से पूर्व ही कर दिया था। शृङ्गार का उदय मानव में सर्व प्रथम हुआ। काम-वासना मनुष्य की सर्व प्रथम वासना थी और इसी वासना का परिणाम सृष्टि का विकास है। साथ ही नारी के प्रति आकर्षण ही इस रस का मूल कारण है। अग्नि पुराणकार ने भी शृङ्गार को आदि रस स्वीकार किया है—

अक्षर ब्रह्म परम स्नातनमत्र विभून्,
 आनन्दः सहस्तन्य व्यन्यते राददायन,
 व्यक्तिः सातन्य-वैतन्य चमत्कार रसादया,
 आनन्दन्य निम्नगेव. सोहंकार इतिमृत.
 ततोन्मिन्नतत्प्रेद स्नातं मुक्तवयम्,

अभिमानाद्रति सा चपरिपोषमुयेयिषु,
 रागाद्रमवति शृङ्गारौ रोद्रस्तेषु मान् अजायते,
 वीरोक्शम्भजः सकोचभूर्वा मत्स इष्यते,
 शृङ्गाराजायते हासो रोद्रानु वरुणोरसः
 वीराच्याद्भुतनिष्पत्तिः स्याद्रोमसाद् भयानकः

उपर्युक्त उद्धरण में रति की उत्पत्ति ममता संकलित अभिमान में मानी गई है और रति के द्वारा ही शृङ्गार-रस की उत्पत्ति होती है।

काव्य दर्पणकार ने भी शृङ्गार-रस के महत्व का प्रतिपादन इस प्रकार किया है—

शृङ्गदि मन्मथोदमेदस्तदाग मनहेतुकः

उत्तम प्रकृति प्रायो रसःशृङ्गार इष्यते

सनातन में आदिकाल से ही स्त्री के प्रति पुरुष का आकर्षण और पुरुष के प्रति स्त्री का आकर्षण एक प्राकृतिक नियम है। स्त्री के सौन्दर्य का चित्रण काव्य में प्राचीन काल से रहा है किन्तु सामाजिक नियमों की जटिलता स्त्री के पक्ष में उतनी सदार नहीं रही। स्त्री को भी पुरुष आकर्षक लगता है किन्तु इस सत्य को वह काव्य में स्पष्ट नहीं कर सकती। यही कारण है कि स्त्री अपनी स्वामाधिक इच्छाओं को उस स्वतन्त्रता से प्रकट नहीं कर सकती जिस प्रकार कि मनुष्य प्रकट कर सकता है। मीरा आदि कवियत्रियों की अभिव्यक्ति आध्यात्मिकता के आडंबर में ही हुई। उन्होंने ईश्वर के प्रति ही अपने नारी हृदय के प्रेम का समर्पण किया। किन्तु पुरुष ने स्त्री को अधिकतर उसमें लौकिक आधार पर ही रमकर देखा। कालिदास से लेकर आज तक अनेकों कवियों ने शृङ्गार-रस का आचार प्रमुख रूप से नायिका को ही रखा। उन्होंने सयोग और वियोग के दोनों पक्षों में नायिका के हृदय के भावों की अभिव्यक्ति की। शृङ्गार रस का स्वोक्त साहित्य में किसी न किसी रूप में प्रवाहित होता रहा। दूर गाथा काल और भक्तिकाल में भी शृङ्गार-रस का लोप नहीं हुआ वरन् उसकी धारा इनके दोनों रसों समानान्तर बहती रही जो रीतिकाल में अपने पूर्ण विकास पर पहुँच गई।

कालिदास ने मेघदूत में जो शृङ्गार रस की सरिता प्रवाहित की वह अनु-
पम थी । यह की वियोग जनित वेदनाओं को जिस मालुक्ता के साथ महाकवि
कालिदास ने अपने काव्य में अङ्कित किया वह अपनी समानता नहीं रखता—

नीबी बन्धोच्छ्रित शिथिल यत्र बिम्बाधराणा
क्षीम रागादनिमृत्करेष्वचिन्त्य प्रियेषु ।
अचिन्त्यज्ञानभिमुखमपि प्राप्य स्तनप्रदीपा—
न्दीमूदानां भवति विफलप्रेरणा चूर्णमुष्टिः ॥

। सम्पूर्ण मेघदूत शृङ्गार के अनुपम वर्णनों से ही भरा पड़ा है । वियोगी
यक्ष ने अपने हृदय के समस्त उदगारों को इस काव्य में प्रकट किया है ।

। सौन्दर्य का जो चित्र कालिदास के मेघदूत में मिलता है अन्यत्र दुर्लभ है ।
यक्ष अपनी पत्निशी के सौन्दर्य का चित्रण उपस्थित करता है—

तन्वी श्यामा शिथरि दशना पक्व बिम्बाधरोष्ठी,
मप्येक्षामा चकित हरिणीप्रेक्षणा निम्ननाभि
क्षोणीभारा दलसगमना स्तोमन्ना स्तनाभ्या
या तत्र स्याद्भुवतिविषये सृष्टि राचेव धातुः ॥
तज जानीयाः परिमितकया जीरित मे द्वितीयं
दूरीभूते मपि सहचरे चक्रवाकी मिषैकाम
गात्रोत्कटा गुरुषु दियतेष्वेवमुपगच्छन्तु बाला
जातामन्ये शिशिर मभिवागभिनी वान्य रूपान् ॥

यक्ष के द्वारा उसरी कली के सौन्दर्य का कितना सुन्दर चित्र कवि ने प्रस्तुत
कराया है—‘यह कृशाङ्गी है, यौनवती है, पैने दाँतों वाली है, पके बिम्बाफल के
श्रोष्ठों वाली, कटि भाग में क्षीण, चकित हरिणी के नेत्रों वाली, गम्भीर नाभि
वाली, नितम्बों के भार से झालस करके चलने वाली, कुर्चों के भार से कुछ-
कुछ झुकी मानो युगतिगों के मध्य में ब्रह्मा की पहली सृष्टि सी, मुझ साथी के
नियुक्त हो जाने के कारण चक्री के समान अकेली रहने वाली, थोड़ा बोलने
वाली, मेरे प्राणों की प्यास अथवा मेरा ही हृदय, प्रेम की प्रतिभा तथा इन

वियोग के कठिन दिनों में शिशिर से कमलिनी की सी कान्ति वाली वह सुन्दरी हो गई है ।

संस्कृत के महाकवि श्री हर्ष ने शृङ्गार के चित्रण में अपनी प्रतिभा का अञ्छा परिचय दिया । दमयन्ती के रूप सौन्दर्य को प्रस्तुत करते हुए कवि ने उसके स्तनों का जो वर्णन प्रस्तुत किया है वह इस बात का प्रमाण है कि संस्कृत साहित्य में शृङ्गार रस को कितनी प्रमुखता मिल चुकी थी—

कलसे निज हेतु दण्डज किमुचक्रभ्रमकारिता गुणः ।

स तदुष्कुचौ भवन् प्रमाभ्रचक्रभ्रमावतनोति यत् ॥

हे नृप उस दमयन्ती के उच्च स्तनों को देख कर यह भ्रान्ति होने लगती है कि चक्रवाक पक्षी है अथवा सापथ्य प्रभाव में घूमने वाले कुलाल दण्ड के निमित्त कलश हैं । अर्थात् दमयन्ती के विशाल स्तन पक्षों के समान तथा चक्रवाक पक्षी के समान हैं और उन स्तनों की चारों ओर जो कान्ति फैल रही है उससे यह शत नहीं होता है कि वे स्तन हैं वरन् कान्ति पुत्र में घूमने वाला प्रभारण है ।

संस्कृत साहित्य में शृङ्गार को पत्र के अतिरिक्त गद्य में भी महत्व मिला । बाणभट्ट जैसे महाकवि ने तो संस्कृत गद्य में भी शृङ्गार रस की अजलधारा बहा दी । राजा तारापीड का वर्णन करते समय महाकवि कहता है—‘तथाहि कदाचिदुल्लसत्कण्ठोर-कपोल-पुलक-जर्जरित-कर्णपल्लवाना प्रणयिनीना चन्दन-जल-च्छट्टामिरिव स्मित-सुधाञ्जुविभिगमिषिच्यमानः, कर्णोत्पलैरिव लोचनाणुभिस्ताप्यमानः, कुकुम्भूलिभिरिवाभरणप्रभाभिराकुलीक्रियमाण-लोल-लोचनः, धवला-शुककैरिव कर-नेत्र-मयूख-जालकैराहन्यमान-चम्पक-कुसुम-दल-मालिकाभिरिव भुजलताभिरावप्यमानः, दण्डाधर-भूत-करतल-चलन्मणिवलय-कलकलरमणीयम्, मतिरभसदलित-दन्त-पत्र-दन्तुर शयनम्, उत्तिष्ठ चरणतल गल-दलत्तकलचरोत्तरम् सरमस-काचि-महचूषित मणिकर्णपूरम्, उल्लसितकुच-कृष्णगुरुपङ्क-यल-लताकित प्रच्छदपटम्, अञ्जुभ्रमजल लुलित गोरोचना तिलमस्तन-भङ्गम शनगवरवशाः सुरतमाततान ।’

अर्थात् जिस समय राजा चन्दन जल की धारा के समान प्रिय युवतियों के

'शृङ्गार रस के दर्शन होते हैं यह कोई नवीन मार्ग का अवलम्बन. नहीं बल्कि प्राचीन परम्परा का ही पिष्टपेषण है।

वज्रयान के प्रभाव से भी शृङ्गार की प्रधानता को काव्य में प्रोत्साहन मिला। जिसका प्रभाव तत्कालीन साहित्य पर स्पष्ट है। कौलधर्म का सिद्धान्त वाक्य शृङ्गार को ही प्रधानता देता है—

‘बामे रामा रमणकुसला दक्षिणे पानपात्रम्’

वृषदेव ने तो हरिश्चरण का मार्ग ही शिलास कला को मान लिया। विशाखा ने भी अपने काव्य में शृङ्गार-रस को ही अपनाया।

हिन्दी के आदि काल में वीर रस की कविता का प्रधान्य अवश्य रहा। किन्तु शृङ्गार रस भी उसके साथ साथ चलता रहा। यदि चन्द्रशेखरदास ने ‘बलिय घोर निहान रान चहुआन चहुँदिस’ आदि वीर-रस की कविता लिखी तो साथ ही उन्होंने यह भी लिखा—

‘मनहुँ कला ससि भानु कला सोरह सो बलिय।

✓ भक्तिकाल में आकर शृङ्गार के रूप को आध्यात्मिक रंग मिला। जायसी कबीर आदि ने प्रेम और ज्ञान के आवरण से शृङ्गार को ढककर देखा। तुलसीदास और सुरदास ने भी शृङ्गार को सयत भाव से ही देखा। इतना अवश्य रहा कि रामकाव्य में शृङ्गार का भी एक मर्यादित रूप ही रखा गया किन्तु कृष्ण-काव्य में प्रेम की प्रधानता के कारण अथवा राधा और कृष्ण की विलास क्रीड़ाओं के कारण शृङ्गार के लौकिक पक्ष को ही महत्व दिया गया और उसको ही आध्यात्मिक रूप दिया गया। कृष्ण को ब्रह्म और गोपियों को आत्मा के रूपक में रख कर शृङ्गार की लौकिकता को अलौकिकता में परिणत कर दिया गया। इस अलौकिकता के कारण घोर में घोर शृङ्गार भी श्लील ही माना गया। सुरदास तथा अन्य कृष्ण-भक्त कवियों के संयोग वर्णन भी धार्मिक रूप में ही स्वीकार किये गये।

✓ रीतिकाल में आकर कृष्ण के उस असामान्य रूप को एक सामान्य रूप में परिवर्तित कर दिया तथा गोपियों का स्थान अनेकों नायिकाओं ने ग्रहण कर लिया। लौकिक शृङ्गार को ही प्रधानता दे दी गई। अश्लील चित्रों के द्वारा

ही कवि लोग अपने आश्रयदाताओं की कुत्सित मनोवृत्ति को तृप्ता करने लगे । संस्कृत साहित्य के लक्षण ग्रन्थों एवं सतसई आदि शृङ्गार प्रधान रचनान्त्रों को आधार मान काव्यधारा प्रवाहित हो चली । संयोग के अश्लील चित्रों की ओर रीतिकालीन कवियों का ध्यान अधिक रहा । विरह वर्णन में ऊहात्मक वर्णन और चमत्कार का समावेश कर दिया गया विरह की नाप तोल की ओर ही इस काल के कवियों का ध्यान अधिक रहा । अन्तर्दृष्टियों को इनके काव्यों में उतना ध्यान नहीं मिला जितना बाह्य-व्यापारों और क्रिया-कलापों को दिया गया । किन्तु बहुत से लोगों के इस प्रकार प्रवाह में बह जाने पर कुछ इस प्रकार के लोग भी थे जो अधिक विचार-शील थे और जिन्होंने अपने व्यक्तित्व को इस प्रवाह में धोया नहीं । धनानन्द, टाकुर और बोधा इसी प्रकार के स्वतंत्र चेता थे ।

धनानन्द का संयोग-शृङ्गार—

धनानन्द का काव्य भी पूर्ण रूपेण शृङ्गार रस से ही प्लावित है । शृङ्गार की भावराशि-इनके काव्य में भरी पड़ी है । संयोग और वियोग दोनों पक्षों का इनके काव्य में समावेश है । किन्तु संयोग की अन्तर्दृष्टियों को ही इस सुजान के वियोगी ने अधिक महत्व दिया । सूरदास ने भी अपने काव्य में संयोग और वियोग दोनों का समन्वय किया है । "उनके प्रेम में रूप लिप्सा और साहचर्य दोनों का योग है । बालक्रीड़ा के सखा सखी यौवन क्रीड़ा के सखा सखी हो जाते हैं । किन्तु धनानन्द के प्रेम में रूपलिप्सा का योग तो अवश्य है किन्तु साहचर्य का उतना किन्तु वर्णन नहीं जितना सूर के काव्य में मिलता है । संयोग पक्ष में कृष्ण की लीलाओं को उतनी प्रमुखता नहीं दी गई, न उनकी यौवन कालीन क्रीड़ाओं को ही अधिक महत्व दिया गया है । इतना अवश्य है कि रूप के माधुर्य के कारण ही कृष्ण की ओर गोपियों का आकर्षण होता है । धनानन्द ने कृष्ण की रूप माधुरी का वर्णन किया है और उसी माधुर्य और उत्प्रेरकता से किया है जिससे अन्य कृष्ण भक्त कवियों के काव्यों में पाया जाता है :—

मोर चन्द्रिका सिर धरें, गरें गुंज की माल ।
 घालु चित्र कटि पीतपट, मोहन मदन गुपाल ॥
 अति कमनीय निशोर वपु, गोपीनाथ उदार ।
 कमल नैन क्रीड़ा निपुन, कान्हर गोप-कुमार ॥
 काम केलि क्रीड़ा कुसल, कलानाथ रसवन्त ।
 गोवरधन धामी सदा, गोप-कामिनी-कन्त ॥
 लहलहानि-जोवन उदै, ब्रजनोहन अग अग ।
 महारूप सागर उमगि, उठति अमोघ तरंग ॥

श्याम का रूप रूपी अञ्जन ही घनानन्द की राधा के नेत्रों में लगता है ।
 घनानन्द की गोपियों भी मुरली की मधुर ध्वनि की ओर आकर्षित होती हैं ।

घनानन्द ने राधा की रूप माधुरी को भी संयोग शृङ्गार के अन्तर्गत दिख-
 लाया है । उनके शरीर की ओर ही कवि का ध्यान नहीं रहा बल्कि उनके हाव
 भाव और चेष्टाओं को भी सूक्ष्म दृष्टि से चित्रित किया है । राधा की चितवन
 लज्जा के आवरण से युक्त और गम्भीर भावों से पूर्ण है । उसकी कटाक्ष पूर्ण
 आँखें अत्यन्त ही चंचल और मुन्दर हैं । राधा का मुख सौन्दर्य का निधि है,
 उसका भस्तक भी रुचिर है । जिस समय वह स्मित का प्रसार करती है उस
 समय रस धीरे २ निचुड़ने लगता है । जिस समय राधा हँसती है उस समय
 ऐसा प्रतीत होता है कि मानो उसके बक्षस्थल पर पड़ी मोती की माला समस्त-
 उसकी हँसी की ही चमक है । इस प्रकार चंचल राधा का एक एक अङ्ग और
 उसकी चेष्टायें यह प्रदर्शित करती हैं कि उसके अङ्ग में अनङ्ग का रस पूर्णरूप
 से व्याप्त है—

लाजनि लपेटी चितवनि भेद भाव मरी
 लसति ललित लोचन चल तिरछीन में ।
 लुवि को खदन गोरी वदन, रुचिर माल,
 रस निचुरल मीठी मूढ मुसक्यान में ॥
 दसन दमकि पैलि दिव्य मोनी माल रोति,
 पिय सौ लड़कि प्रेम पगी बतरानि में ।

आनन्द की निधि जंगमगति छबीली बाल

अंगनि अनग-रग दुरि मुरजानि में ॥

इसी प्रकार प्रेम में लुकी राधा का एक और चित्र घनानन्द की शृङ्गार प्रियता को स्पष्ट करने की पर्याप्त है—

छलकै अति सुन्दर आनन गौर, छुके दग राजत काननि छै ।
हँसि बोलन में छवि फूलन की, यस्या उर ऊपर जाति है छै ।
लट लोल कपोल बलोल करै, बलकट बनी बलबाबलि है ।
अङ्ग अङ्ग तरंग उठै हुति की, परि है मनो रूप अबै धरच्यै ॥

सूरदास के काव्य में कृष्ण और राधा का प्रेम रूप की ओर आकर्षित होने पर ही हुआ था—

खेलन हरि निकसे ब्रज खोरी
गये स्याम रवितनया के तट अङ्ग लससि चन्दन की खोरी
औचक ही देखी तहँ राधा नैन बिसाल माल दिये रोरी
सर स्याम देखत ही रोके, नैन नैन मिलि परी उगोरी

कृष्ण ने राधा से प्रश्न किया कि हे गोरी तुम कौन हो, कहाँ रहती हो और किसकी बेटी हो ? राधा इस पर अपने मुख का गौरव प्रदर्शित करते हुए कहती हैं—

‘काहे कीं हम ब्रजतन आयति खेलत रहति आपनी पौरी’

इस प्रकार का समावेश घनानन्द के कृष्ण और राधा में तो नहीं मिलता । हों एक स्थान पर एक गोपी और कृष्ण का समावेश अवश्य कराया गया है जिसमें गोपी और कृष्ण एक दूसरे से व्यंग्यात्मक शैली में वार्तालाप करते हैं—

गोपी—छैल नये नित रोकत गैल सुकैलत कापै अरैल भये हो ।

ले लकुटी हँसि नैन नचावत बैन रचावत मैन—तए हो ।

लाज अँचै बिन काज खगौ तिनहीं सौं पगौ जिन रग एए हो ।

पेंद सबै निकसैगी अबै घनआनन्द आनि कंदा उनए हो ॥

मोर चन्द्रिका सिर धरें, गरें गुंज की माल ।
 धोलु चित्र कटि पीतपट, मोहन मदन गुणाल ॥
 शक्ति कमनीय निखोर बपु, गोपीनाथ उदार ।
 कमल नैन क्रीड़ा निपुन, कान्दूर गोप-कुमार ॥
 काम केलि क्रीड़ा कुसल, कनानाथ रसवन्त ।
 गोवरधन वासी सदा, गोप-कामिनी-वन्त ॥
 लहलहानि-जोयन उदै, ब्रजमोहन श्रंग श्रंग ।
 महात्मा सागर उमगि, उठति अनोर तरंग ॥

श्याम का रूप रूपी श्रंगन ही घनानन्द की राधा के नेत्रों में लगता है
 घनानन्द की गोपियों भी मुगलों की मधुर ध्वनि की ओर आकर्षित होती हैं ।

घनानन्द ने राधा की रूप माधुरी को भी सयोग शृङ्गार के अन्तर्गत दिख
 लाया है । उनके शरीर की ओर ही किय का ध्यान नहीं रहा वरन् उनके हा
 माव और चेष्टाओं को भी सूक्ष्म दृष्टि से चित्रित किया है । राधा की नितक
 लज्जा के आवरण से युक्त और गम्भीर भावों से पूर्ण है । उसकी कटाक्ष पूर्ण
 श्रोत्रों अत्यन्त ही चंचल और सुन्दर हैं । राधा का मुख सौन्दर्य की निधि है,
 उसका मस्तक भी रुचिर है । जिस समय वह स्मित का प्रसार करती है उस
 समय रस घीरे २ निचुड़ने लगता है । जिस समय राधा हँसती है उस समय
 ऐसा प्रतीत होता है कि मानो उसके वक्षस्फल पर पड़ी मोती की माला समस्त
 उसकी हँसी की ही चमक है ! इस प्रकार चंचल राधा का एक एक अङ्ग और
 उसकी चेष्टायें यह प्रदर्शित करती हैं कि उसके अङ्ग में अनङ्ग का रस पूर्णरूप
 से व्याप्त है—

लावनि लपेटी चितवनि मेरे माव भरी

लसति ललित लोल चक्षु तिरस्दीन में ।

सुख को सदन गोरो वदन, रुचिर माल,

रस निचुरत मीठी मृदु मुखस्थान में ॥

दख दमकि केलि दिव्य मोती माल होनि,

पिय सौ लड़कि प्रेम पगी बतवनि में ।

आनन्द की निधि जगमगतिं छुबीली बाल

अगनि अनंग-रग डुरि मुरजानि में ॥

इसी प्रकार प्रेम में छुकी राधा का एक और चित्र धनानन्द की शृङ्गार प्रियता को स्पष्ट करने को पर्याप्त है—

छलकै अति सुन्दर आनन गौर, छुके हग राजत फाननि न्छै ।

हँसि बोलन में छुवि पूसन की, यरपा उर ऊपर जाति है छै ।

लट लोल बगेल बलोल करै, कलकंड बनी जलजावलि है ।

अङ्ग अङ्ग तरंग उठै दुति की, परि है मनो रूप अबै घरचै ॥

सूरदास के काव्य में कृष्ण और राधा का प्रेम रूप की ओर आकर्षित होने पर ही हुआ था—

खेलन हरि निकसे ब्रज खोरी

गये स्याम रजितनया के तट अङ्ग लससि चन्दन की खोरी

औचक ही देखी तहँ राधा नैन विसाल भाल दिये रोरी

सूर स्याम देखत ही रीके, नैन नैन मिलि परी ठगोरी

कृष्ण ने राधा से प्रश्न किया कि हे गोरी तुम कौन हो, कहाँ रहती हो और किसकी बेटी हो । राधा इस पर अपने कुल का गौरव प्रदर्शित करते हुए कहती हैं—

‘काहे कीं हम ब्रजवन आवलि खेलत रहति आपनी पौरी’

इस प्रकार का संभाषण धनानन्द के कृष्ण और राधा में तो नहीं मिलता । हाँ एक स्थान पर एक गोपी और कृष्ण का संभाषण अवश्य कराया गया है जिसमें गोपी और कृष्ण एक दूसरे से व्यंग्यात्मक शैली में वार्तालाप करते हैं—

गोपी—छैल नये नित रोकत गैल सुछैलत कापै अरैल भये हो ।

लै लकुटी हँसि नैन नचावत नैन रचावत नैन—छए हो ।

लाज अँचै बिन काज भगी तिनहीं सौं पगौ जिन रग रए हो ।

पेंद सवै निकसैगी अबै धनआनन्द आनि कंदा उनए हो ॥

किन्तु घनानन्द के कृष्ण भी चुप होने वाले नहीं थे। उन्होंने गोपी से स्पष्ट कह दिया कि तू क्या यह हमारी नई चाल देखती है। तू हमारी शक्ति को क्या ताना मारती है ! तुझे क्या करने बड़े २ नयनों का गर्व है जो इस प्रकार की ठक्तियाँ कहती है। श्राव तुझे बिना कर लिये नहीं जाने दूंगा। पहले बचकर निकल गई है श्राव तो अपना अभीप्सित पूरा करके ही छोड़ूँगा—

हैं उनए मु नए न कतू, डरटे कत ऐँद अमैद अयानी ।
 बैन बड़े २ नैनन के बल धोलति क्यों है इती इतरानी ।
 दान दिये बिन जान न पाइ है आरहे जो बलि खोरि बिरानी ।
 आगे अछूती गई सो गई धन आनन्द आबु भई मनमानी ॥

गोपी और कृष्ण के इस संवाद में कवि ने जिस प्रेम की व्यञ्जना की है वह अत्यन्त ही भावुकता पूर्ण है। व्यंग के द्वारा कृष्ण ने उसकी आँखों की प्रशंसा की है उसमें कृष्ण के आकर्षण का पता चलता है।

घनानन्द के सयोग पक्ष में रीतिकालीन कवियों की तरह तहम्माने खसखाने का विनाश नहीं। न घनानन्द की प्रेमसी को गुस्सनों के बोल में प्रिय को छिर से कमल लगाकर अपने प्रेम की पुष्टता की दुहाई देनी पड़ती है और न उसकी राधा आरसी में कृष्ण का प्रतिबिम्ब देखकर प्रेम की हृदय का निश्वास दिलाने का ही कोई उपक्रम करनी है। घनानन्द की राधा तो कृष्ण के प्रेम में इतनी पगी है कि उसको तो केवल कृष्ण की रूपनखुरीको देखकर उसमें विमोद होने में ही आनन्द आता है। और आये भी क्यों न ? घनानन्द के कृष्ण भी साधारण कृष्ण नहीं बड़े तो मुबान ही हैं। उनको तो कवि उसी प्रकार प्रेम करता है जिस प्रकार कि चानक बादल को करना है। घनानन्द के प्राणों को तो कृष्ण के अतिरिक्त और कुछ नहीं चाहिए। वह तो अपनी बुद्धि, स्मृति, नेत्र, और वाणी को कृष्ण के ऊपर ही न्यौछावर कर चुके हैं। इनका काम कृष्ण के प्रिय में ही सोचना, उन्हीं के रूप सौन्दर्य का पान करना और उन्हीं के गुणों का उच्चारण करना है—

मन जैसे कछु तुम्हें चाहत है मु,
 बलानिए कैसे मुबान ही हो।

इन प्राननि एक सदा गति रावरे
बावरे लौं लागि है नित लौं ॥
बुधि श्री बुधि नैननि बैननि में
करि वास निरन्तर अन्तर गौ ॥
उघरी जग छाय रहे धन आनंद,
चातिरु त्यों सक्रियै अत्र ती ॥

धनानन्द का ध्यान संयोग के उन प्रभावपूर्ण स्थलों की ओर ही अधिक रहा है जिनका सम्बन्ध हृदयगत भावों से अधिक है। संयोग ध्यान में जिस प्रकार रीतिकाल के कवि सकेतस्थल और मरगजां माला की ओर ही अपने ध्यान को अधिक आकर्षित करते थे उस प्रकार धनानन्द ने नहीं किया। उनके काव्य में तो आन्तरिक प्रभावों को ही अधिक दिखाया गया है। धनानन्द की नायिका की सुन्दरता को देखकर छवि भी लज्जित है। अन्य कवियों की प्रेमिकायें 'लाइ' (प्रेम) पाकर लाइली बनती हैं किन्तु धनानन्द के काव्य में प्रेमिका का शरीर ही लाइ से निर्मित किया गया है—

तेरी निकार निहारि छुँके
छवि हूँ को अनूपम रूप बढ्यो है।
ईठि है दीठि पै नीठि कटाछनि
आप मनोज की चोज बढ्यो है ॥
आनंद के धन राग सो पाणि,
सुबान सुहागहि भाग बढ्यो है।
लाइ ते लाइली होति है और,
पै तो तन लाइहि लाइ चढ्यो है ॥

कृष्ण और राधा होली के रँग में व्यस्त हैं। राधा की अलकें मुगन्धि से युक्त होकर उसके मुख पर बिखरी हैं। यौवन की दीप्ति से चन्द्रमा भी पीका लगता है। राधा के शङ्ख-प्रत्यङ्ग में जो शोभा है उसके सम्मुख सम्पूर्ण उपमान

पिय के, अलुराग मुहाग मरी
 रवि, हेरै न पावत रूप-रसै ।
 रिभिनारि, महा रसरासि-तिलार
 मु गावत गारि बजाय टपै ॥
 अति ही मुहुमारि उरोजनि भार
 भरै मपुरी डग लक-लकै ।
 लपटै घन-आनन्द पायल-है
 दग पायल लुरै गुजरी गुलनै ॥

इस प्रकार के अनेकों चित्र घनानन्द ने संयोग-पद में दिखाये हैं । नायक नायिकाओं की प्रेम लीला सम्बन्धी अनेक सुन्दर और सूक्ष्म भावों को जिस मनोहरता के साथ इस भावुक कवि ने दिखाया है उस प्रकार का वर्णन रीति काल के ही नहीं बल्कि कृष्णभक्ति-धारा के कवियों में भी एक दो कवियों में ही मिलेगा ।

रीतिशालीन कवियों के संयोग शृङ्गार में दूती और सखियों के द्वारा प्रेमी और प्रेमिकाओं के मिलन का प्रयत्न चलता रहता था किन्तु घनानन्द के काव्य में प्रेम एक आन्तरिक भावना है । इसमें किसी प्रकार की चतुरता दिखाने की आवश्यकता नहीं । और न किसी प्रकार की बरुना की ही आवश्यकता है । यह तो आत्मा की पुकार है और यदि शारीरिक मिलन नहीं होता तो उसकी सन्निधि भी बिना नहीं । यहाँ तो आत्मा का और परमात्मा का मिलन है । इसे कोई भी नहीं रोक सकता । घनानन्द स्वयं अपने इस प्रेम मार्ग का रूप स्पष्ट करते हैं—

अति सूखो सनेह कौ मारग है जहाँ नेक स्यामप बौंक नहीं ।

जहाँ सूखे चले तजि आपुनगो किभकैं कपटो ले निरसक नहीं ॥

घनानन्द ने कृष्ण और राधा तथा अन्य गोपियों को संयोग-पद के अन्दर अनेक क्रीड़ाओं में प्रवृत्त किया है । किन्तु गूढार्थ के कृष्ण ने जिनकी क्रीड़ाओं और सीलाओं में अपने संयोग काल को व्यतीत किया वह घनानन्द में नहीं । लेकिन फिर भी कुछ क्रीड़ाओं का सुन्दर वर्णन उनके काव्य में मिलता है ।

सरोज-यन्त्र में झलझला, झूला और हिंडोले पर झूलना, होनी के रंग में रंगना, बरछी बिनाद, गोचामन आदि अनेकों नौलाखों को प्रदर्शित किया गया है। कृष्ण की बरछी, पीटसर आदि का सुन्दर चित्रण है। बरछी का बाधू बनाना-नद के समूर्ण काम में मग्न पड़ा है—

कैसे घाँवर रहै हाथ हँस सुगन्धी-धनि बीरवै हो ।

बस्तियों की तान इस बालाओं की लज्जा का निवारण करके उनको प्रेम में रग लेनी है। बरछी की ध्वनि यमुना की गति की भी रोक लेनी है—

सोहन के बदन निद्रास मगै तनै म्मिदि,
 मोड़ियै लगति बह निलै छब आदि लै ।
 मोरै नैर गोविनि की साज-पाव तोरि तोरि
 छे निलै करि देनि खेद बाबा लार्द आदि लै ।
 ऐसी चितवासिनि बजाय बैर बादति है
 बादति बरनि तें उगायनि उछाटि लै ॥
 बामुनी की बाजनि बिरावै बन व्याक हँ
 देनौ गति बनुना की रानी राग पाटि लै ।

बृन्दावन की शोभा कैसे ही अत्यन्त मनोनीय है और फिर उसमें कृष्ण का सौन्दर्य और भी चार चाँद लगा देता है। कृष्ण की अकेले ही नहीं है उनके हृदय में राधा का सौन्दर्य मिश्रबनान है—

स्थान नामें बसैं यह बसै स्थान हिये म्मदा
 नामें अब राधा बसै क्यों अब सो निहारिये ।

बनानन्द में प्रेमिका में यौवनागन्ध के साथ २ आनन्द, उन्नाह आदि नवीन भनावनाओं को प्रदर्शित किया गया है—

तनित उमड़ बेनी अल्ल बान अन्तर में
 आनन्द के धन सींची रोम-गेन है चढ़ी ।

आगम उमाह चाह छायी। उछाह रग
 अङ्ग अङ्ग फूलनि दुकूलनि परै कटी ॥
 बोलति बषाई दौरि दौरि के छबीले दग
 दसा मुम सयुनीती नीकें इनपे बदी ।
 बंचुकी तरकि, मिले सरकि, उरजि, भुज,
 बटकि मुजान, चोप-बुहल महा बदी ॥

हरी का 'दौरि दौरि' के बषाई देना कि यौवन रूपी महीपति का आगमन हो रहा है कितना सुन्दर और भावपूर्ण है । यौवनागमन पर नेत्रों में चंचलता का आना स्वाभाविक है । किन्तु कवि ने जिस ढङ्ग से यहाँ पर उसे प्रदर्शित किया है उससे नेत्रों के क्रिया-कलापों का चित्र उपस्थित कर दिया है ।

धनानन्द ने सयोग मृदुहार में प्रियतम और प्रियतमा के सयोग एवं विलास के चित्रणों को भी स्थान दिया है । किन्तु उन चित्रणों में भी कवि की अन्तर्दृष्टि भार के सागर के अन्तर्मल में बैठकर ही वृत्तियों के अनेक मोतियों की खोज कर रही है । ऊररी सनह पर धनानन्द ने अपनी दृष्टि को कभी नहीं मूँट-गुंता-नायिका रात्रि को नायक के साथ विलास में प्रवृत्त रही । उग समय की रोमा का निषण धनानन्द की लेखनी ने कितना सुन्दर किया है—

रग आरस भोय उठी कष्टु सोय
 लगी लसैं पीक । गी पलकें
 धन-आनन्द ओप बदी मुव और
 मुनेलि, गई सुयरी अलकें ।
 अगरानि बैमाति लसै मव अङ्ग
 अनगहि अग । दिये भलकै ।
 अथरानि में आधिय बात परै
 लइकानि की आन परै छलकें ॥

प्रेमातिरेक से नायिका के नेत्रों के पलकें मुक गये हैं । उसके मुख पर कुछ और ही प्रकार की दीप्ति व्याप्त होगई है जिसे कवि कान्ते में अस्मर्य है । इस-

लिये ही उमने उसे 'और ही ओप' कहा है। वह ज्यों अँगड़ाई लेती है और कभी जैभाई लेकर अपनी वृत्ति का आभास दे रही है। उसके मुख से अटूट शब्द ही निकल रहे हैं। उसके मुख पर बच्चों का सा मात्स्य भलक रहा है। उपर्युक्त सबैये में कवि की दृष्टि उन वाक्यप्रयोगों की ओर नहीं गई जो कि नायक और नायिका के विलास के मध्य में हुये थे। और न वायु रूप-विषय को ही प्रधानता दी गई। कवि ने तो नायिका की आन्तरिक भावनाओं को उसकी चेष्टाओं, मुद्राओं और हावों के द्वारा प्रकट किया है। रीतिकालीन कवियों के समान न यहाँ दीर्घ सुकाने का अश्लील विषय है और न यहाँ नायिका की कर्तनी आदि आभूषणों की ध्वनि के द्वारा किसी अश्लील भावना को सुझाया गया है। यनानन्द के सयोग वर्णन में तो उन प्रमादों का ही विषय है जिसका सम्बन्ध हृदय में है। विहारी में भी सयोग-वर्णन में इस प्रकार के आन्तरिक भावों को नायिका की चेष्टाओं और हावमान के द्वारा ही स्पष्ट किया गया है। उन्होंने वाद्य विषयों में अपने हृदय को रमाया है किन्तु बहुत ही कम स्थानों पर। महाकवि विहारी में आन्तरिक भावनाओं को भी कहीं कहीं अधिक महत्व दिया है—

मौहनि धामनि मुख नदनि, आँखिन सौं लपटाति ।

ऐँचि छुड़ावति कर हँची, आगे आनति जाति ।

इसी प्रकार निलाय के पश्चात् के एक चित्र को देखिये—

रंगी मुख रंग निन हिये, लगी अगी सब राति ।

पैड़ पैड़ टडकि चलै, ऐँह मरी ऐँहाति ॥

यनानन्द ने भी इसी प्रकार आन्तरिक भावों को वाद्य-चेष्टाओं द्वारा ही व्यक्त किया है। साथ ही शृङ्गार भावना को परिपुष्ट करने के योग्य ही कोमल-कान्त पदार्थों भी हैं—

मुख खेद कनी मुखचन्द बनी

विपुली अनघनति माँनि मली ।

भट जोवन रूप छद्मी अँखिन

अनलोकनि आरस रंग रनी ।

घनआनंद ओगति ऊँचे उरोबनि,
 चोब मनोब के ओब दली ।
 गति दौली लजौली ग्सीली लसीली
 मुजान मनोरथ बेलि फली ॥

संयोग की चैष्टाओं का एक और चित्र किानी सल्लता पूर्वक निशित किया गया है। सचारी भावों को किस स्वामादिकता के साथ दिखाया है। संयोग में प्रेम की तल्लनिता और पिमोरता का इतना सुन्दर चित्रण महाकवि की लेखनी ही कर सकती थी। प्रेम भाव को नेत्रों के समुच्च इस रूप में चित्रित किया है कि मानो सम्पूर्ण बातों का चित्र ही उपस्थित कर दिया हो—

सोये हैं अङ्गनि अङ्ग समाये,
 सुमोए अन्नङ्ग के रत्न निम्नोकरि ।
 केलि कला रस आरु अरुष,
 पान छुटै घन-आनंद यों करि ॥
 प्रेम निमा मधि रागत पागत,
 लागत अङ्गनि बागत ज्यों करि ।
 ऐने मुजान दिलास निधान हो,
 सोए जगे कहि व्योमिने क्योंकरि ॥

संयोग वर्णन में राधा और कृष्ण को सर्वत्र आनन्द ही दृष्टिगोचर होता है। राधा और कृष्ण के चारों ओर मुहावना वातावरण है। सुगल जोड़ी प्रेम और आनन्द की तरङ्गों में डूब रही है—

अति सुगन्ध मलयज घनसार मिलास, कुमुद जल सों छिरकाय ।
 उसीर सदन बैठे मदनमोहन संग लै राधा प्रान प्यारी रति रगनि
 ननुना तीर वानीर कुंज, मंजु त्रिविधूपम सुख पुंज
 परसि रोनाच होत छवीले अगनि ॥
 नृन्दाक सगनि दपति हुलसत विनसत

ऐसे अपनी मरि मरि उमंगनि ।

आनंदधन अमिलाय मरे मीजे सगम

रस सागर की अतुल सरगनि ॥

शृङ्गार रस के परिपाक में घनानन्द ने आलम्बन की चेष्टाओं और हाव-मावों को जिस सूक्ष्म दृष्टि से अंकित किया है वह उनकी प्रतिभा का परिचायक है। राधा और कृष्ण दोनों की अनेकों चेष्टाओं और मुद्राओं को इस माधुर्य कवि ने अपनी कविता में स्थान दिया।

सयोग शृङ्गार के अन्तर्गत कवि ने सखलीला, कृष्ण और राधा की अन्य विलास लीलायें, मुरलीवादन, होली का रंग, वृन्दावन की शोभा, कृष्ण और गोपियों का पारस्परिक प्रेम-विवाद आदि अनेकों विषयों को अपनी पदावली में स्थान दिया। इसमें सन्देह नहीं कि घनानन्द को जो सफलता शृङ्गाररस के परिपाक में सदैव और कवितों में मिली वह पदावली में नहीं। पंजाबली के पदों में केवल एक परम्परा का निर्वाह किया गया है। जिस प्रकार अन्य कृष्ण भक्तों ने अपने इष्टदेव की भक्ति को पदों में गाया था उसी प्रकार घनानन्द ने भी प्रयास किया। उन्होंने भी कृष्ण के जन्म से लेकर और लीलाओं को भी इन पदों में वर्णित किया किन्तु उनको इसमें केवल अपने इष्टदेव कृष्ण और राधा की लीलाओं को स्मरण कराने मात्र की ही सफलता मिली। इनके पदों में कृष्ण के ईश्वरत्व की भाँकी देने का भी प्रयत्न है। साथ ही उस आध्यात्मिक तत्त्व को भी दिखाने का प्रयत्न किया गया है जो कि निम्बार्क और पल्लभाचार्य के दार्शनिक सिद्धान्तों में निहित था। काव्य-कला की दृष्टि से यदि देखा जाय तो पदावली में रस परिपाक नहीं होता। कला पक्ष भी बड़ा सरल और संगीत तथा तुकों के अभाव के कारण पाठक बहुत ही शीघ्र उनसे ऊब जाता है। लेखन विर भी इन पदों में शृङ्गार के अनेक चित्रों को चित्रित करके अपनी भक्ति भावना को व्यक्त किया है। 'सुबानदित' और 'प्रेम-यत्रिका' आदि में लिखे सदैव और वदित भाव-पदों की सफलता के प्रतीक हैं। सयोग के जो कुछ वर्णन इन कविता और सदैवों में हुये हैं वे अत्यन्त उच्च कोटि के हैं और उनमें सयोग पद की बहुसुपता के अनेक चित्र ऐसे हैं जो घनानन्द को महाकवि

स्वीकार करने को पाठक को विवश करते हैं। किन्तु यह प्रेम का पुजारी तो जीवन-पर्यन्त वियोगाग्नि में जलता रहा। उसको मिलन का अवसर आने से पूर्व ही कृष्ण की शरणा में आना पड़ा और अपनी साधारण प्रेम साधना को पारलौकिक रंग में रँगना पड़ा। कृष्ण ही मुजान प्यारी के स्थान पर उनके प्रेम-पीड़ित हृदय को साहस देते रहे। सयोग के वर्णन में घनानन्द को उतना आनन्द नहीं आया जितना वियोग-वर्णन में। वियोग वर्णन में कवि ने अपने हृदय का सम्पूर्ण भाव-कोष लुटा दिया। वियोग अन्य अवस्थाओं का जितना सुन्दर चित्रण इनकी कविता में मिलता है उतना सुन्दर सूर को छोड़कर अन्य किसी भी कृष्ण-भक्त कवि के काव्य में नहीं मिलता।

वियोग वर्णन—

२. ५१॥

प्रेम के अगाध सागर की याद पाने को वियोग का महत्व माना गया है और इसकी अनेक अवस्थाओं के द्वारा ही प्रेम के गूढ़ तत्वों के दर्शन होते हैं। इसीलिये विद्वानों ने वियोग को प्रेम की कसौटी कहा है। जिस प्रकार कसौटी पर असली और नकली सोने की पग्य होती है उसी प्रकार वियोग की अन्तर्दशाओं के द्वारा ही प्रेम की गमीयता का पता चलता है। सयोग में नायक और नायिका एक दूसरे के समीप रहते हैं इसलिये उनके प्रेम में स्थिरता रहती है एक समान गति रहती है किन्तु वियोग में उनके हृदय में अनेकों भाव तरंगें उठ कर एक भयंकर उथल पुथल मचा देती हैं। सयोग गृहकार में वासना और कामुकता का समावेश होना स्वाभाविक है किन्तु विरह की अवस्था में विरही की मान्नायें उदात्त रूप धारण कर लेती हैं। वासनाओं का अन्धकार विलीन होकर प्रेम की उच्चभूमि के दर्शन होने लगते हैं। सयोग में केवल शारीरिक सुखों के आनन्द में ही मन लित रहता था किन्तु वियोग में मन अनेक दशाओं में संचरण करता फिरता है। सयोग में प्रेमियों की दृष्टि संकुचित रहती है किन्तु विरह में उसी दृष्टि ससार के व्यापक तत्वों को समझ लेती है और उसका प्रेम भी व्यक्तिगत सीमा के संकुचित घेरे से निकल कर ससार के व्यापक क्षेत्र में विचरण करने लगता है। उससी कोई सीमा नहीं रहती। ससार की जड़ वस्तु भी विरही के लिये सदानुभूतिपूर्ण हो जाती है।

प्रेम में स्वार्थ का होना उचित नहीं। संयोग-शृङ्गार में प्रेमियों को शारीरिक मुव का स्वार्थ होता है इसलिए उसके प्रेम की पवित्रता में संदेह रहता है। किन्तु वियोग की अग्नि में तपकर प्रेम मुवर्ण के समान उज्ज्वल और सरा हो जाता है। उसके समूर्ण क्लेश दूर होते हैं और उसके पश्चात् ही निस्वार्थ प्रेम की संज्ञा दी जाती है। यही कारण है कि संसार की उत्तमोत्तम काव्य-कृतियों में वियोग वर्णन को प्रमुख स्थान दिया गया। भारतीय महाकवियों ने भी संयोग से वियोग पक्ष को अन्तर्गत काव्य में प्रमुख स्थान दिया।

वियोग का महत्व—संस्कृत के वाल्मीकि, कालिदास, हर्ष, आदि महाकवियों तथा हिन्दी के विद्यापति, चम्पसी, कबीर, सुर, तुलसी आदि महाकवियों ने विरह-वर्णन को अन्तर्गत काव्यों में प्रमुख स्थान दिया। उन महाकवियों की आत्मा का रुदन विरहिणी की आत्मा में प्रवेश कर संसार को प्रभावित करता है। विरह की असीम वेदनाओं का सजीव चित्रण ही पाठकों को द्रवीभूत कर महाकवियों की उच्च भाव-भूमि पर उतार ले जाता है और अनायास ही उनकी महानता के समुच्च मन्त्र मुद्रा जाता है। वियोग की पीड़ा को जो कवि बितनी सरलता के साथ चित्रित करेगा वह उतना ही सरल कवि होगा। वियोग की गर्मीरक्तों को एवं अटिलताओं को प्रस्तुत करे ही महाकवि की उपाधि प्राप्त होती है।

महाकवि प्लुत ने वियोग के महत्व का प्रतिपादन निम्नलिखित पंक्तियों में किया है—

वियोगी होगा पण्डित कवि, आह से उन्माद होगा गान
उमड़ कर आँखों से चुस्कार, बरी होगी कविता अनबान।

साहित्य दर्पणकार ने भी शृङ्गार रस में संयोग की परिपुष्ट के लिये वियोग शृङ्गार का होना आवश्यक कहा है—

‘न बिना विरहसम्भेन समोग पुष्टि भूतुने
क्याग्नि हि दस्तादी मयान राने विवर्धन’

वास्तव है कि शृङ्गार-रस की पुष्टि बिना वियोग-शृङ्गार के नहीं हो सकती वरन् यदि ‘क्याग्नि’ करके रखा जाता है तभी उसके ऊपर अच्छा रंग चढ़ता है।

महाकवि कालिदास ने विरह को अपने कई काव्यों में महत्व दिया । मेघदूत अभिज्ञान शकुन्तला आदि में मुख्य विषय विप्रलम्भ शृङ्गार ही है । महाकवि ने यक्ष के विरहोद्गारों को वर्णन करके ही एक ऐसा काव्य लिखा जो कि संसार के काव्यों में अपनी समता नहीं रखता । अपनी प्रिया यक्षिणी के संयोग पक्ष की स्मृतियों उसकी वेदना को तीव्र कर देती हैं और वह अपनी प्रिया के दुःख की कल्पना करके अत्यन्त दुःखी होता है—

उत्सङ्गं वा मलिनवसने सौम्य निद्रिष्यवीणा
मदगोजाह्नुं विरचित पदं मेघमुद्गातुकामा ।
तन्त्रीमार्द्रां नयनसलिलैः सारयित्वा कथंचि-
द्भूयो भूय स्वप्नपि कृता मूर्च्छना विस्मरन्ती ॥

(अर्थात् हे सौम्य ! या वह मेरे नाम के रचित पदों को ऊँचे गाने की इच्छा करती हुई, मैले वस्त्र वाली, गोदों में घोंपकर अपनी छाँटों से निःस्वरित जल से भीगे तारों को जैसे-तैसे पोंछकर और अपनी तानों को भी बार-बार भूलती हुई आपको मिलेगी ।)

प्रिय को अपने हृदय की वेदना के साथ-साथ अपनी प्रेमिका के हृदयगत भावों का भी ध्यान रहता है । यक्ष को अपनी उतनी चिन्ता नहीं मिलती कि अपनी यक्षिणी की चिन्ता है । मेघ दो सन्देशवाहक बनाने वाला यक्ष उसे समझा देता है कि यदि वह विरह-व्यथिता यक्षिणी को रही हो तो उसको जगा मत देना वरन् अपनी गरज को बन्द कर एक पहर ठहर कर प्रतीक्षा कर लेना । वहीं ऐसा न हो कि मेरी प्रिया स्वप्न में मेरे गाढालिंग में हो और तुम्हारी गरज से उसकी भुजलता की गोंठ कण्ठ से तुल्य छूट पड़े—

तस्मिन् काले जलदि यदि सा लब्धनिद्रामुवाप्या-
दन्वाभ्यैना स्नानितविभुवो याममात्रं सहस्रम् ।
मा भूदभ्याः प्रणयिनि मपि स्वप्नलब्धे कथंचि-
त्सद्यः कण्ठच्युत भुजलता ग्रन्थि गाढोपगूढम् ॥

कालिदास ने हृदय की सच्ची अनुभूतिको अभिव्यक्त करके ही अपनी कविता

की है। सूफ़ी दर्शन में विरह को अधिक महत्व दिया गया। नागमती के विरह-वर्णन ने जायसी के 'पद्मावन' को अमरता प्रदान की। नागमती का विरह-वर्णन हिन्दी साहित्य में अपना उच्च स्थान रखता है। कवि ने विरह के द्वाग लौकिक प्रेम को आध्यात्मिकता प्रदान करके अपने सम्प्रदाय एवं मत के दृष्टि-कोण को जन साधारण के लिये सुगम बना दिया। नागमती के हृदय की सूक्ष्मानिन्दुम वृत्ति को कवि ने विरह की प्रधानता के कारण ही सकलतापूर्वक दिखाया है।

सूर और तुलसी के काव्य में भी विरह की प्रधानता स्वीकृत है। सूर ने तो स्पष्ट कहा कि प्रेम की प्रगाढ़ता विरह के कारण ही होती है—

‘ऊधो विरहैं प्रेम को’

वास्तविकता भी इसी में है। विरह की कठिनाइयाँ ही प्रेमियों की प्रेम-साधना को स्थूलता से सूक्ष्मता की ओर ले जाती हैं। संयोग में प्रेमी और प्रेमिका को सामीप्य के मुख का अनुभव रहता है। सर्वदा सुख, विलास और क्रीड़ाओं के उपभोग में ही दोनों रत रहते हैं। किन्तु वियोग में उन सुखों की कल्पना ही उनको अधिक उद्दीप्त करती है।

तुलसी के राम भी सीता के विरह में अपनी महानता को छोड़कर साधारण मनुष्य के समान ही व्यथित होकर अपने विरहोद्गारों को व्यक्त करते हैं। प्रेम की अतिशयता में उनकी पशु और मनुष्य का भेद नहीं रहता। वह उन्माद की अवस्था में आकर खग, मृग और मधुकर भंखी से मृगनयनी, सीता को पूछने लगते हैं।

उपरोक्त कवियों में विरह की प्रधानता इस बात की परिचायक है कि कवियों ने विरह को इसीलिये अधिक महत्व दिया क्योंकि यह एक ऐसी दशा है जो कि प्रत्येक मनुष्य को समान माव-भूमि पर लाकर खड़ी कर देती है। आत्मा और परमात्मा को भारतीय दार्शनिकों ने अश-अंशी के रूप में माना था। आत्मा उस परमात्मा से ही पृथक् होकर इस संसार में रहती है और उस प्रियोग में वह जीवन पर्यन्त उद्दिग्ध रहती है। कबीर ने आत्मा को विरहिणी का रूप

देकर निर्गुण भक्ति की पद्धति को जन्म दिया। आत्मा और परमात्मा के इसी रूप को वैष्णव आचार्यों ने अपनी सगुण भक्ति में स्थान दिया। कृष्ण को परमात्मा स्वरूप मानकर समस्त गोप-गोपी समुदाय को निम्बार्क और बल्लभ ने आत्मा रूप मानकर ही अपने सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया। यही कारण है कि उनके सम्प्रदाय में विरह को अधिक उच्च स्थान मिला। कृष्ण के विरह में समस्त ब्रजमण्डल व्यथित हो गया। सूर की अमरता का मुख्य कारण, उनका विरह-वर्णन ही है। गोपियों के विरहोद्गारों का चित्रण सूर की रचनाओं को उच्च कोटि की भाव-प्रवणता प्रदान कर गया। सम्पूर्ण कृष्णकान्त विरह की प्रधानता को ही प्रदर्शित करता है।

रीतिकालीन कवियों में विरह के अनेक रूपों के दर्शन मिलते हैं। बिहारी देव, मतिराम, सेनापति, घनानन्द, ठाकुर, बोधा पदमाकर आदि अनेक कवियों ने विप्रलम्भ मृगहार को अपने काव्य में अधिक महत्व दिया और वियोग की अन्तर्दशाओं का इतना सुन्दर चित्रण किया जो हिन्दी साहित्य का अक्षय भंडार है। किन्तु साथ ही इन रीतिकालीन कवियों के विरह वर्णन में चमत्कार का प्रयोग होने से कहीं-कहीं उनका वियोग वर्णन ऊहात्मक और सिलबाक्ष मात्र ही रह गया। बिहारी जैसे महाकवि के काव्य में, भी इस प्रकार के, दोषों का अभाव नहीं। केवल घनानन्द, ठाकुर और बोधा आदि इस प्रकार के कवि थे जिन्होंने विरह की वास्तविक अद्वयताओं को न दिखाकर आन्तरिक अवस्थाओं को ही अधिक दिखाया। इन कवियों ने विरहिणी की वक्षोत्पादन अवस्था के साथ-साथ उसके हृदय के उत्सार-वद्धाव की ओर अधिक ध्यान दिया। इसमें सन्देह नहीं कि इन कवियों के वियोग-वर्णन में भी रीतिकालीन प्रभाव का कहीं-कहीं समावेश हुआ है लेकिन फिर भी उनके काव्य में अन्त इच्छियों के चित्रण भी ओर ही अधिक ध्यान रहा। यही इन कवियों की विशेषता है जिसके कारण ये रीति-मुक्त कवि प्रसिद्ध हुये।

घनानन्द का वियोगवर्णन—घनानन्द के काव्य में वियोग को दो कारणों से प्रभावता दी गई—प्रथम तो कवि को अपनी प्रेमिका मुवान का वियोग, या, और द्वितीय निम्बार्क और बल्लभ सम्प्रदाय के प्रभाव के कारण। किन्तु यदि ध्यानपूर्वक

देखा जाय तो मुजान का वियोग ही मूल कारण था जिसने उनके हृदय के भावों की सच्ची अभिव्यक्ति को उनके काव्य में प्रदर्शित किया। उनके हृदय का कोना-कोना उस विरहाग्नि से तन्त्रक आहत हो गया और उसकी वेदना ही उनके काव्य में प्रस्फुटित हुई। उन्होंने अपनी प्रेमिका को ही कृष्ण के रूप में देखा किन्तु उनकी आत्मा में उसी की वियोगाग्नि प्रज्ज्वलित होती रही। 'मुजान हित' नामक शीर्षक के अन्तर्गत लिखी उनकी सम्पूर्ण कवितायें उनके वियोगी हृदय की पुष्कार हैं।

वियोग में सयोगावस्था की स्मृति—वियोगिनी को अपने प्रियतम की स्मृति ही विरह में जीवित रखती है। संयोग के सुन्दर क्षणों की याद करके उसके हृदय में वेदना का संचार होता है और भविष्य में उसी प्रकार के सुखों को उपभोग करने के लिये ही उस विरहावस्था में भी उसके प्राण उसको नहीं छोड़ते। अपने प्रियतम की छवि की स्मृति करके प्रियतमा व्यथित होती है। वह अपने उन रूप के प्यासे नेत्रों को कृष्ण की छवि से तृप्त करने को बैचैन है। उसको कृष्ण की मुरली बजाने की मुद्रा, उनका मन्द-मन्द मुस्कराना देखने और मधुरता पूर्वक मीठी-मीठी बच्चों की सी उक्तियों सुनने की इच्छा जाग्रत होती है। उसके विरह की ताप उन्हीं कृष्ण के दर्शनों से दूर होगी—

छवि को सदन सोद मण्डित बदनचन्द,
तृपित चखन लाख कबचीं दिखाय हो ।
चटकीली भेन करै मटकीली भाँतिसौं ही,
मुरली अबर धरै लटकत आय हो ॥
लोचन दुराय बहु मृदु मुक्ताय नेह,
मीनी बतियानि लड़काय बतराय हो ।
विरह जरत जिय जानि आनि प्रानप्यारे,
कृपानिधि आनंद कौ धन बरसाय हो ॥

प्रेमिका के लिये आवश्यक हो गया है कि वह अपने प्रेमी की रूप माधुरी का स्मरण करके ही अपने जीवन को व्यतीत करे। प्रेम को अनन्यता ही उसका उद्धार करेगी। प्रेमिका स्वयं इस बात को कहती है कि अब, उसके हिस्से में तो

सुजान (कृष्ण) की स्मृति ही आई है और सुजान के हिस्से में उसकी स्मृति को विस्मृत कर देना आया है । लेकिन वह तो फिर भी अपने प्रेम में दृढ़-प्रतिष्ठ है । उसने कृष्ण को पूर्ण रूप से अपना बना लिया है । उनके मन में जो कुछ आये उसे करें उसे तो अपने प्रेम को समान रूप से ही निभाना है । अतः तो प्रियतम की संयोगावस्था की बातों के सहारे ही जीवन व्यतीत करना है । प्रेमिका वियोग की अवस्था में भी अपनी प्रबल इच्छा इसी घात में प्रकट करती है कि उसका प्रियतम सुखी और कुशलता पूर्वक रहे—

‘हत बाँट परी मुधि, रावरे भूलनि कैसे उराहनौ दीजिये जू ।
अवतौ सब सीस चलाय लई कु कछू मन भाई मु कीजिये जू ॥
धनधानेद जीवन मान सुजान ! तिहारियै बातनि जीजियै जू ।
नित नीके रहौ तुम्है चाह कहा पे असीस हमारियौ लीजियै जू ॥

प्रेमिका उस प्यार की दुहाई दे रही है जिसको प्रियतम ने उसके ऊपर प्रदर्शित किया था । प्रेम प्रदर्शन करने के मनोरम हाव-भाव अब इस वियोगावस्था में आकर उसके दुःख का निवारण क्यों नहीं करते ! उस समय तो प्रियतम ने प्रेम का ऐसा रूप दिखाया कि प्रेयसी को भ्रम में डाल दिया । लेकिन अब न जाने वह प्रेम कहाँ चला गया । अगर प्रियतम को ऐसा ही विस्वासघात करना था तो प्रथम ही इस प्रेम नाटक को न खेलना चाहिए था

‘कितकों दगिगो वह दार अहो बिहि मौतन आँपिन दोरत है ।
अरसानि गही उटि बानि कछू सरसानि सों आनि निहोरत है ॥
धनधानेद प्यारे सुजान सुनौ तब यो सब मौतिनि मोरत है ।
मन माँहि जो तोरन ही की हुती, विसवासी सनेह क्यों जोरत है ॥’

संयोग की अनेकों स्मृतियाँ उस वियोगाग्नि की प्रज्वलित तो करती ही हैं किन्तु साथ ही प्रियतम की रूप-माधुरी उसके नेत्रों के सम्मुख आकर उसको वही आनन्द देने लगती है जो कि उसको संयोगावस्थामें देती थी । इस प्रकार कुछ समय के लिये वह उस वियोग की निभमता से छुटकारा पाती है ।

मानसिक अवस्थाओं की अनेकरूपता—

धनानन्द ने अपने काव्य में विरहिणी की मानसिक स्थितियों को अनेक रूपों में निरूपित किया है। प्रत्येक प्रेमी अपने प्रेम की दृढ़ता मगार में सम्पूर्ण प्रेमियों से अधिक मानता है। उसके हृदय की दशा कुछ ऐसी है जिसे कोई नहीं जान सकता। घायल की गति को तो घायल ही जान सकता है। मटली अपने प्रियतम नीर से चियुक्त होने पर अपने प्राणों का परित्याग कर देती है लेकिन वह मूर्ख है क्योंकि वह अपने प्रियतम को बर्लक लगानी है। यह विरह की आग्नि में जलकर प्रेम के सच्चे रूप का अनुभव करने की शक्ति नहीं रखती। वास्तव में यह एक जड़ प्रेमी की प्रेरिका है उसे प्रेम की सम्मोहता का क्या बोध ! किन्तु धनानन्द की विरहिणी अपने प्रियतम को अग्रस्य ही अपनी विरह-साधना के बल से अपने पास बुला लेगी। प्रेम की दृढ़ता ही उसे प्रिय से मिलाने में सहायक होगी—

हीन भये जलमीन अधीन, कहा बहुत मो अरुलानि समानै ।
नीर सनेही की लाय बलस निरास है कायर त्यागत प्राणै ॥
प्रीति की रीति मु क्या समुझै बड़ भीति के पानि परे की प्रमानै
या मनकी जु दसा धनानन्द जीन की बीरनि जानही जानै ॥

विरहिणी प्रियतम से उसकी रुग्णता के विषय में कहती है कि पहले तो उसने स्नेहपूर्वक मुझे अगना बना लिया और अब वह उस प्रेम में इस प्रकार की निष्ठुरता दिखलाता है। पहले तो मुझे मैमगार में डूबने से बचाया परन्तु अब मेरी बाँह को पकड़कर ही मुझे डूबा रहे हैं। कम से कम यह तो न करना चाहिये। मैं तो उनके प्रेम में उसी प्रकार अनुरक्त हूँ जिस प्रकार चातक बादल के प्रेम में होता है। मुझसे प्रेम का रस मिला करके जीवित किया था और आशाओं का संसार मेरी आँखों में बसा दिया था। परन्तु अब निरवास में इस प्रकार का धोखा देकर मुझे तड़पाकर मारा जा रहा है। उससे यह रीति तो कुछ ठीक नहीं—

‘पहिले अपनाय सुवान सनेह सौं क्यों फिर नेह कौं तोरिये नू ।
 निरधार अघार टै धार-भकार, दर्द ! गरि बाह न बोरिये नू ॥
 धनआनँद आपने चातिक को, गुन बाधिलै मोहन छोरिये नू ।
 रस प्यायक ज्वाय, बढायकै आस विलास में सौं बिस धोरिये नू ॥

. प्रियतम के प्रेम को प्रेमिका ने अपने हृदय में इस प्रकार सँभोया है कि उसको सोते में भी उसकी ही स्मृति आती है । प्रियतम के आलिङ्गन करने की उत्कट अभिलाषा ने उसके हृदय में एक घर बना लिया है । यही अभिलाषा उसकी सुनावस्था में भी उसके मुख से अचानक ही निकल पड़ती है । प्रेम की बात भला किस प्रकार सोचे उसे तो प्रेम-यत्र लिखने का अवसर ही नहीं मिल पाता—

बगि सोवनि में लगिये रहै चाह बहै बरराय उठै रतिया ।
 भरि अंक निःसंक है मँदन की अभिलास अनेक मरी छतिषों
 मनन मुख सौं नित फेर बढो नित ओरि सको हितकी बतिषों
 धनआनँद जीवनप्राप्त लखी सुलिखी किहि भौंति परै पतिषों ॥

प्रियतमा ने जिस प्रियतम के दर्शनों को प्राप्त करने के लिये लोक और कुटुम्ब वालों को देखना छोड़ दिया अब उसी ने इस वियोग-जनित अवस्था में उसके प्रति दत्तनी उपेक्षा दिखाई है । विरहिणी कहती है—‘अरे निष्ठुर मुझे केवल तुझमें ही मोह था किन्तु तूने दत्तनी निष्ठुरता का व्यवहार किया जैसा शत्रु भी नहीं करते । तेरी कथा ओ वियोग की अवस्था में विषवत् लगती है मैं उसको भी तुझ के सदृश्य मानकर सुनती हूँ । अरे निर्दयी ! इस प्रकार निष्ठुरता मत दिखला । प्रेम दिखलाकर कोई किसी को नहीं मारता । इस ससार में यह न जाने क्या घिसीन अवस्था है कि किसी को भी प्रेम करो वह उस प्रेम का बदला उपेक्षापूर्ण व्यवहार दिखलाकर ही देता है । किन्तु यह भी सत्य है कि अपने प्रेमी को मार कर किसी को भी चैन नहीं मिलता—

तेरे देखिजे कौं सगरी त्यों अनदेखी करी,
 नू नू जो न देखे तो दिवाऊँ काहि गति रे ।

मुनि निरमोही एक तोही सों-लगाव मोही,
 सोही काहि कैसे ऐसी निठुराई अति रे ॥
 विष सी कथानि मानि मुधा-पान करौ जान,
 जीवन निधान है विषासी मारि मति रे ।
 जाहि जो मजै सो ताहि तजै घनआनंद क्यों,
 हति कै हिनून कही काहु पारि पति रे ॥

प्रेमिका की स्मृति में केवल अना प्रियतम ही विद्यमान है और उसी के ध्यान में वह प्रत्येक क्षण लगी रहती है। व्याकुलता सर्वदा उसके हृदय में वास करती है और वह सदा ठगी सी रहती है। उसका हृदय उड़ा-उड़ा सा रहता है। विरह के कारण शरीर सुखकर कौंटा हो गया है। रक्त की कमी के कारण पीलापन छा गया है। जीवन में अब कोई भी चार नहीं। दुःख प्रतिक्षण घूना लगता है। किन्तु उस निष्ठुर ने उसकी इस अवस्था पर भी ध्यान नहीं दिया।

वियोग में विरहिणी की आँखों की जो अवस्था हो गई है उसका चित्रण प्र घन-आनन्द ने बड़ा ही मार्मिक किया है। वियोग के कारण वियोगिनी के नेत्र ऊँचे हुये से रहते हैं। दुःख से रेंगी हुई आँखें प्रियतम को दर्शन लालसा से सदैव व्याकुल हैं। बिना प्रियतम के रूप-दर्शन के इन नेत्रों में एक जलन सी रहता है। अनेक यत्नों के द्वारा ठीक करने पर भी इन नेत्रों की अवस्था में कोई सुधार नहीं। ऐसा प्रतीत होता है कि इनको भस्मक रोग ने घेर लिया है इस कारण ही अब इनको लघन करने पड़ रहे हैं अर्थात् जिन आँखों का भोजन प्रिय की रूप माधुरी थी वही आँखें अब उनके वियोग में लघन कर रही हैं—

घेर धबगनी उबरानी ही रहति घन—
 आनंद आरति-राती साधनि भरति हैं ।
 जीवन अघार ज्ञान रूप के अघार जिन
 व्याकुल विकाम-भरी गरी मु भरति हैं ॥
 अतन बतन तैं अनखि अरसानी वीर
 प्यारी पीर भीर क्यों हू घोर न धरति हैं ।

देखिये दसा असाय अँनियॉ निपेटिन की
मखमी त्रिधा पै नित लखन करति है ॥

सयोगावस्था में इन नेत्रों को सुन्दर वस्तुओं और हरणों के देखने में आनन्द आता था। प्रकृति के सुगम्य हरणों में यह जाकर उलझ जाती थी। विन्दु अब इनकी अस्त्या कुछ पिररीठ ही हो गई है। यदि यह विकसित कल्प को देखती है तो इनमें एक उदासी छा जाती है। न जाने कैसी उलझन उत्पन्न हो गई है। यदि सुगन्धित समीर का झोंका आकर लगता है तो इन नेत्रों में अग्नि भड़कने लगती है। सयोग में इन्हीं वस्तुओं के कारण अतुराग का रँग गाढ़ा होता था। विन्दु अब तो इन सुन्दर वस्तुओं के द्वारा विरह की वेदना अत्यधिक उड़ीप्त हो जाती है। वियोगिनी के हृदय में वैराग्य हो जाता है। वहाँ प्रिय के रूप-गुण का प्रकाश नहीं मिलता वहाँ उसके हृदय में दुःख की गोंड पड़ जाती है। कुछ उसकी अकम्पा इस प्रकार की हो गई है कि उसके मुलझाने का कोई भी उपाय नहीं दिखलाई देता—

विकच नलिन लवें सजुच मलिन होति,
ऐसी कजु अँतिन अनोखी उरभनि है ।
सौरभ समीर आये बहकि दहकि जाय,
राग भरे हिय में विराग मुरभनि है ॥
अर्ण जान धारी रूप-गुन को न दीर लहे,
तहाँ मेरे ज्यौ परै विराद मुरभनि है ।
हाय अटपटी दसा निष्ट चटपटी सों,
क्यों ॥ धन-आनंद न समै मुरभनि है ॥

वियोगिनी अपने वियोग में प्रियतम को अनेक प्रकार से उपालम्भ मी देती है। सयोग के सुखों को त्रिनका उपमोग उसने प्रियतम के द्वारा किया था उनके विषय में वह विरह-दग्धा प्रियतम को उपालम्भ देती है। इस प्रकार के उपालम्भ देने की प्रवृत्ति सूर आदि अनेक कवियों में मिलती है। सूर ने इसी प्रकार के उपालम्भों से कृष्ण को दोगी सिद्ध किया है—

‘मधुकर हम न होहि बे बेली ।

जिनको नुम तजि मजत प्रीति बिनु करत कुमुम रम बेली ॥’

इसी प्रकार के उपालम्भ घनानन्द की कविता में भी भरे पड़े हैं । उनकी विरहिणी भी कहती है कि यदि रियोग में इसी प्रकार जलाना था तो पहले प्रेम का नाटक क्यों खेला ! अनेकों सुखों को देकर तथा अब रियोग के इस गम्भीर दुःख को देकर न जाने क्यों चले गये । जिस शरीर के अङ्ग-अङ्ग में कामदेव का वास था उसी शरीर के अन्दर अब रियोग की प्रज्ज्वलित अग्नि प्रज्ज्वलित करदी । और इन प्राणों ने उन्हीं का पीछा क्यों नहीं किया जबकि यह मेरे इस हृदय को जीतकर यहाँ से गये थे । हे रत्नी अब तो इस रियोग के कारण मैं अत्यन्त ही अधीर हो गई हूँ । मुझे दुखों ने घेर लिया है और मन-भावन इस प्रकार मुझे इस व्यथितावस्था में अकेली ही छोड़कर चले गये—

तब है सहाय हाय कैसे घों मुझाई ऐसी,
सब सुख सग लै पिछोह दुःख है चले ।
सींचे रस-रग अङ्ग अङ्गनि अनङ्ग सींचि,
अन्तर में निगम निगद बेलि है चले ॥
क्यों घौ ये निगोड़े प्राण जान धन आनंद के
गौहन न लागे अब वे करि विजै चले ।
अति ही अधीर भई पीर-भीर घेरिलई,
हेली मन भावन अकेली मोहि कै चले ॥

अन्तिम पंक्तियों में वियोगिनी की वेदना का सम्पूर्ण रूप परिलक्षित होने लगता है । अनेक भाव चित्रों के द्वारा धन-आनन्द ने अपनी विरहिणी की मानसिक अवस्था के चित्रों का विधान किया है ।

प्रथम तो प्रेम-नाट्य प्रदर्शित करके अरे निष्ठुर नूने मुझे अपनी ओर आकर्षित कर लिया । किन्तु अब मुझे इस प्रकार निष्ठुरता करना शोभा नहीं देता—

मोही मोह जनाय कै, अरे अमोही । जोहि ।
सोही मोही सो कठिन, क्यों करि सोही तोहि ॥

निमोगिनी की दशा से बितने महाशय घनानन्द परिचित थे उगना रोदि-
 कानोन कवियों में कोई भी कवि नहीं था। निमोगिनी की दशा अनोखी है
 जिसमें बिना प्रार्थों के बीना पढ़ता है और बिना मृत्यु के मरता पढ़ता है।
 हृदय सदा दाह से दग्ध है। आँखों के आँसुओं का प्रवाह चलता
 रहता है। न सोते चैन न जगने, न हंसा जाता है और न रोने में ही
 कुछ निरोध चैन मिलता है। इसलिये विरहिणी अपने प्राण में ही लीन रहती
 है किन्तु उसमें भी उस को अधिक चैन नहीं पड़ता। उगना अक्षर्य है कि उस
 विरहिणी को यह विश्वास है कि उसका प्रियतम उसके हृदय में निधनान है।
 किन्तु यह भी गूँगे का गुह है। उस दशा से अन्य कोई भी परिचित नहीं
 हो सकता—

अन्तर उदय-दाह, आतिन प्रवाह आँसू,
 देखी अदृष्टी चाह भीबनि दहनि है।
 सोइको न बागिचो हो, हँसिको न रोइको हूँ,
 खोन खोप आन ही में देखिकि सहनि है ॥
 बान प्यारे प्राननि बसत है अनन्द पन
 निगह बिम दसा मूक लों कहनि है।
 जीवने मरन, जीव नीन बिना बस्यो प्राण,
 हाथ कीन बिधि रवी नेही की रहनि है ॥

इस प्रकार विहारी की नायिका अपने व्यथित हृदय की दशा को अपने
 नायक तक नहीं पहुँचा सकती थी। और उसके उसाओं की गर्मी के कारण
 बागझ बलने लगता था अथवा आँसुओं के प्रवाह के कारण बागझ के गलने
 का मय था उसी प्रकार घनानन्द की विरहिणी नायिका भी अपने हृदय-भग्न
 भावों को अविनश्य करने में असमर्थ है। निरह की तार के कारण उँगलियाँ
 भी पड़-पिचने में असमर्थ है। यदि वह किसी मनुष्य के द्वारा अपने सदेह को
 निनन्दन के पात्र भेजने का उपक्रम करे तो उसमें भी अनेकों व्यवधान आ पड़ने
 हैं। यदि उस सुन्दर दाह के कान के समीप आकर कहा जाय तो लँसी की
 गरमी के कारण उसका कान जलने लगता है। जिस समय स्नेह मुक्त बाँटों को
 शिखा पर लाया जाता है उस समय निरह की अग्नि जो कि हृदय में भड़क रही

है वह और अधिक तीव्र हो जाती है और इस प्रकार संदेश भेजने में अनेक आपत्तियों का सामना करना पड़ता है। उस समय विरह की वेदना इतनी प्रगाढ़ हो जाती है कि मानों अनेकों मशालों की गर्मी से शरीर जल रहा हो—

पाती मधि छाती—छूत लिखि न लिखाये जाहि,
 काती लै विरह घाती कीने जैसे हाल है।
 शोंगुरी बहकि तहीं पोंगुरी किलकि होति,
 साही राती दसनि के जाल ज्वाल माल है ॥
 जान प्यारे जौअष बहूँ दीजिये सन्देशौ तौअय
 आवा सम कीजिये शुक्रान तिहिकाल है।
 नेह-भीजी धातें रसना पै उर आँव लागै,
 जागैं धन-आनन्द ज्यों पुजनि-मसाल है ॥

विरही की अवस्था कुछ ऐसी हो जाती है कि उसे चेतन और अचेतन में कोई भी भेद नहीं प्रतीत होता। अपने प्रियतम को किसी न किसी प्रकार वह अपनी उस दयनीय दशा का परिचय करा देना अपना आवश्यक कार्य समझता है। कालिदास ने मेघ को यज्ञ का संदेश वाहक बनाया था और उसके द्वारा यज्ञ की सम्पूर्ण वेदनाओं को उसकी प्रियतमा यक्षिणी के समीप भेजने का उपक्रम किया था। सूर और नन्ददास के काव्य में भी इस प्रकार के अनेक उदाहरण भरे पड़े हैं। नन्ददास की गोपियाँ पवन के द्वारा कृष्ण के समीप अपना संदेश पहुँचाती हैं—

अरे पौन सुग भौन सवै थल गौन निहारौ।
 क्यों न कहौ राधिका रीन मो भौन निवारौ ॥

इनमें पूर्व सूची करि जायसी में भी इस प्रकार की भावना के दर्शन होते हैं—

‘मकुत्तेहि मारग उड़ि परै वन धरै जेहि पायँ’

नागमती अपने निरहोद्गमों को कीष्ट के द्वारा अपने प्रिय के समीप पहुँचाती है—

पिउ सौं कहेउ सदेसड़ा हे भोग हे काग ।
उहि पनि मिरहै जरि मुई तेहि को घुआँ हम लागि ॥

विरहिणी के मन की अवस्था वियोग में कुछ इस प्रकार की होती है कि उसको अपने प्रियतम के समीप किसी न किसी प्रकार अपनी दशा का संदेश पहुँचाना आवश्यक सा जान पड़ता है। इसमें जो कुछ भी हो किन्तु यह तो एक मनोवैज्ञानिक सत्य है कि वह अपने प्रेम की गम्भीरता को दिखलाकर उसके प्रेम को सच्ची अधिनारिणी बनना चाहती है। घनानन्द की विरहिणी भी इस प्रकार के अनेक संदेशों को अपने प्रियतम के समीप पहुँचाने का उपक्रम करती है। कभी वह अपने आँसुओं को बादलों से अपने प्रियतम मुजान के आँगन में बरसाने को कहती है तो कभी पवन से प्रियतम के चरणों की रज लाने को कहती है। विरहिणी बादलों को परोक्षकारी कहती है। उनके द्वारा ससार की ताप और उष्णता नष्ट होती है। बादल अपने पानी का दान देकर चराचर को जीवन दान देते हैं। इसलिये वियोगिनी उसने प्रार्थना करती है कि उस जैसा परोक्षकारी ही उसके कार्य को पूर्ण कर सकेगा। कार्य भी कोई विशेष कठिन नहीं। केवल यही है कि उस वियोगिनी के वियोग के कारण सगुन बहने वाले आँसुओं को उसके प्रियतम के आँगन में बरसा दिया जाय। ऐसा करने से बादल को कोई विशेष कष्ट तो होगा नहीं, क्योंकि उसका कार्य तो पानी भरकर बरसाना ही है। किन्तु वियोगिनी को जो लाभ होगा वह तो अपरिमित है। उसके प्रियतम को उसके आँसुओं की मात्रा से उसके प्रेम का परिचय हो जायगा—

परजाबदि देह को घारे निनै
परजन्य जगारथ हूँ दरखौ ।
निधि नीर मुखा के समान करै
उव ही निधि सज्जनता सरसौ ॥
धन-आनन्द जीवन दायक ही
कहु मेरी यौ पीर हिये परसौ ।
कबहु या विगासी मुजान के आँगन
मौ आँसुमान को ली बरसौ ॥

पवन भी इसी प्रकार प्रत्येक स्थान पर जाने में समर्थ है। विरहिणी उसकी कृपा की भी आकांक्षा करती है। पवन समदृष्टि के द्वारा छोटे और बड़े गरीब और श्रीर सबको आनन्द देता है। दुखियों को पवन के द्वारा ही आनन्द का उपभोग होता है। विरहिणी पवन से प्रार्थना करती है कि मेरे प्रियतम मुझको अपने प्रेम के गम्भीर सागर में बहाकर अब वहीं दूर जाकर बैठ गये हैं। इसलिये हे पवन ! तनिक तू इतना ही कर दे कि उनके चरणों की रज मेरे पाँव आ जाये और मैं उसको अपने मस्तक पर रख कर अपने जीवन को धन्य समझूँ—

पेरे वीर पौन तेरौ सबै श्रीर गौन बारी
तो सौ श्रीर कौन मर्ने हरकोटी बानि दें ।
जगत के प्रान ओछे बड़े तो समान धन—
आनन्द निधान सुखदान दुखियाँन है ॥
जान ठाकियारे गुन भारे अति मोहि प्यारे
अब हूँ अमोही बैठे पीठि पहिचान है ।
विरह विषा की मूरि आखिन में राखी पूरि
धूरि तिन पौवन की टाहा नैकु आनि है ॥

अंतिम पंक्ति में 'हा हा' शब्द के द्वारा कवि ने विरहिणी की दमनीय दशा का पूर्ण रूप से बोध करा दिया है। कितनी विवशता उनके इन शब्दों से प्रकट हो रही है। घनानन्द ने विरह की आन्तरिक अवस्थाओं को ही प्रकट करने का प्रयत्न अधिक किया। उनके काव्य में सोंसों को भूला भुलाने के लिये नहीं प्रयुक्त किया गया। न मात्र के महीने में लुझों के चलाने का उपक्रम ही कवि की कविता में दिखाई देता है। उनकी कविता में तो केवल उन प्रभावों को दिखाने का प्रयत्न है जिनके कारण विरहिणी रात दिन बेचैन रहती है।

वियोग जन्य अवस्थायें—आचार्यों ने विरह की दस अवस्थायें मानी हैं। प्रियापति, सुदुःख आदि कसियों की रचनाओं में इन अवस्थाओं का विशद चित्रण है। घनानन्द के काव्य में भी उन दस अवस्थाओं को देखा जा सकता है। वे हैं—स्मृति, गुणकथन, अभिलाषा, मूर्च्छा, व्याधि, उद्वेग, प्रलाप

जड़ता, उन्माद और मरण । अन्तिम मरणरस्य को भारतीय काव्य-शास्त्रियों ने काव्य में दिखाना वर्जित माना है इसलिये प्रियोगक्य कृशता के कारण वो अत्यन्त ही शोचनीय अवस्था हो जाती है उसी को इस अवस्था में देस लिया जाता है । घनानन्द के काव्य में यदि इस शास्त्रीय कसौटी को एक ओर रखकर देखा जाय तो देस ही नहीं ऐसी अन्य कितनी और भी अवस्थायें मिलेंगी जिनको कवि के विरह व्यथित हृदय ने देखा । किन्तु शास्त्रीय कसौटी की मान्यता को सम्मुख रख के देखा जाय तो घनानन्द ने इन अवस्थाओं को भी बड़ी गहराई और मातृकता के साथ चित्रित किया है । उन्होंने अपने हृदय की सभी अनुभूति को अपने काव्य में उडेल दिया है ।

प्रिय की स्मृति घनानन्द के सम्पूर्ण काव्य में ही है । उनकी निराहिणी आत्मा उसी स्मृति के कारण ही रुदन करती है—

हित भूलि न आनति है सुधि क्यों हूँ
 सु यों हूँ हमें सुधि कीजत है ।
 चित भूल सी भूलत नाहि मुजान
 तु चबल ज्यो बहु धीजत है ॥
 इह आस की पासनि करतें फेरिकें
 धेरि उपासन लीजत है ।
 अब देखिये को लों धिरे घन-आनन्द
 आर को दार सो दीजति है ॥

प्रियतम ने क्यों मेरे हृदय को अपनी मृदुल हँसी के द्वारा अपने वश में किया ? क्यों मीठे वचनों को मुनाकर आदू सा किया ? मेरे चैन को कामदेव की सीढ़ियों पर चढ़ा दिया ? वही संयोग की बातें आब भी मेरे हृदय में कसक उत्पन्न कर रही हैं । अब वह इतने अन्यायी होकर मुझे दुःख रहे हैं—

क्यों हँसि हेरि हरयो दियत
 और क्यों हित के चित चाह बढ़ाई ।
 काहे को बोले मुधासने बैननि

चैननि मैंन - निसैन चढ़ाई ।
 सो सुधि मो हिय में धनआनन्द
 सालति क्यों हू कदौ न कढ़ाई ।
 भीत सुजान अनीत की पाटी
 इतै पै न जानिये कौने पढ़ाई ॥

स्मृति के अनेकों उदाहरण उनके काव्य से दिये जा सकते हैं ।

वियोगिनी को प्रिय के गुणों का स्मरण वियोगावस्था में एक संबल बन जाता है । उन गुणों के स्मरण से ही वह अपने प्रेम को दृढ़ता देती है । प्रेम का कारण भी यही गुण थे । इन्हीं के कारण तो आकर्षण हुआ था—

‘रावरे रूप की रीति अनूप
 नयो नयो छागत ज्यों ज्यों निहारिये’

कृष्ण के रूप को और गुणों को विरहिणी प्रत्येक समय याद करती है—

छवि की सदन, मोद मडिन बदन-चन्द

तुमनि चखन लाल ! कब घों दिखाय हो ।

वियोगिनी के हृदय में अनेकों अभिलाषायें ज्ञाप्रत होती रहती हैं । किन्तु उनमें सबसे उग्र और बलवती अभिलाषा प्रियतम के दर्शनों की ही है । वह रात दिन प्रियतम के मिलन के लिये ही व्याकुल होती है । धनानन्द की विरहिणी की अभिलाषा भी उसी मुखचन्द के दर्शन मात्र तक ही सीमित है । प्रियतम के नाम में ही रसना अपने को सार्थक समझती है । उसका जीवन अब इसी कारण है कि वह प्रियतम के दर्शनों की अभिलाषा अपने हृदय में लिये हुये है—

दग नीर सों टीटहि देहु बहाव पै या मुख की अभिलाख रही ।

रसना विर बोरी गिराहि गलीं, यह नाम सुया निधि भाखि रही ।

धन-आनन्द जान मुबैननि त्यों रचि वान बचे रुचि छाखि रही ।

निद्र जीवन पाष पलै कबहुँ प्रिय कारन यों बिय राखि रही ॥

चित्त में केवल उस प्रिय के मुख को देखने की ही अभिलाषा है । किन्तु

नेत्र अब निराश से हो चले हैं। उनको प्रियतम के दर्शन कहीं भी नहीं मिलते। इस हृदय में इतनी अभिलाषाओं ने अपना नीड़ बना लिया है कि अब उसकी साँस भी बड़ी कठिनता से आ रही है। बुद्धि की गति रुद्ध है। प्रियतम ने कहा था कि वह उसकी मुधि लेते रहेंगे और अपनी मुधि देते रहेंगे किन्तु अब उनका कोई भी पता नहीं। इसी कारण अब उसको भी अपने शरीर का होश नहीं रहा—

‘मुख चाहनि कीं चित चाहत है चख-चाहनि डौरहि पावत ना ।
अमिलारनि लालनि माति मरे हियरा मधि साँस मुहावत ना ।
घनआनन्द जान तुम्हें विन यों गति पशु मरे मति भावति ना ।
मुधि दैन कही मुधि लैन चही मुधि पाये बिना मुधि आवति ना ॥

मूर्च्छा—वियोग की चरम सीमा विरहिणी को मूर्च्छित बना देती है। घनानन्द के काव्य में विरह अपनी चरम सीमा पर था इसलिये उनकी विरहिणी को अपने शरीर का कोई ध्यान नहीं था। उपसृक्त सूत्रों में अन्तिम पंक्ति में विरहिणी अपनी मूर्च्छितवस्था की ओर ही संकेत कर रही है—

‘मुधि दैन कही मुधि लैन कही मुधि पाये बिना मुधि आवति ना’

विरहिणी की दशा शोचनीय है इसलिये वह अपने प्रियतम से प्रार्थना करती है कि आकर देख लें अन्यथा न जाने उसकी क्या दशा होगी ?—

दशा है अटपटी प्रिय आय देखी
न देखी तौ परेयो ही परेयो

विरह बेदना के आधिक्य के कारण मूर्च्छा और उन्माद साथ साथ ही हो जाते हैं—

सोच रई मुधि सोच गई मुधि रोय हंसै उन्माद जय्यो है ।
मौन गहै चकि चाकि रहै चलि बात कहै तन दाह दह्यो है ।
बानि परै नहीं जान तुम्हें लखि लखि कहा कहु आदि लाग्यो है ।
सोचनि ही पचिये घन-आनन्द दैन पय्यो किधौ प्रेत पय्यो है ॥

प्रेम में उन्माद की अवस्था उस समय आती है जिस समय प्रियतम के आने की विरहिणी को कोई आशा नहीं रहती। धनानन्द की विरहिणी भी प्रियतम का स्मरण करके रात्रि में भी चौक उठती है—

‘जगि सोवनि में जागिये रहे चाह वह वग्राय उठै रतिया’

धनानन्द ने अपने काव्य में विरह की अनेकों अवस्थाओं का समावेश कहीं-कहीं एक साथ कर दिया है—

अंग अंग छार्द है उदेग उरभानि महा
साँस लैबो आली गिरि हू तें गरबो लगै ।
जोवन सरूप गुन सुल से मलत गात
तूल तिनका लीं हूँ गुमान हरबो लगै ।
और जे सबाद धन-आनन्द विचारै कौन
विरह विषाद भुर जीबो कइबो लगै ॥

विरह की बेचैनी के कारण एक प्रकार की स्वीज विरहिणी के हृदय में उत्पन्न हो जाती है और वह अपने प्रियतम के ऊपर स्वीज कर प्रलाप सा करने लगती है—

अतर हो कियौ अन्त रहौ
हग फारि किरौं कि अमागिन भीरौं ।
आगि जरीं अकि पानि परीं
अब कैसी करौं हिय का विधि पीरौं ।
जो धन-आनन्द ऐसी इची तौ
कहा बस है अहा प्राननि पीरौं ।
पाऊँ कहाँ हरि हाय तुम्हें
घरनी में घसीं कै अकासहि बोरौं ॥

विरहिणी विरह की वेदनाओं को सहन करने में अपने को असमर्थ समझती है। इसलिये अपनी इस निराश अवस्था में वह मृत्यु को चाहती है

किन्तु इस समय मृत्यु भी उससे विमुक्त हो रही है—

‘बनी है कठिन महा मोहि धन-आनन्द यों,
मीचौ मरि गई आसरी न बिन दूकिये ।’

इस प्रकार धनानन्द के काव्य में विरह की दस अवस्थाओं का चित्रण मिलता है। विरह धनानन्द की आप बीती कहानी थी इसी कारण उसमें उनको अनेक नवीन २ अवस्थाओं को खोजने का अवसर मिला। धनानन्द के काव्य में विरह को अत्यन्त व्यापक स्थान दिया गया।

मरण के समीप पहुँची विरहिणी अपने जीवन को उस प्रकार समाप्त नहीं करना चाहती जिस प्रकार कि मछली अपने प्रियतम जल से वियुक्त होने पर क्रूर होती है। धनानन्द की विरहिणी तो उस प्रियतम के नाम का अवलम्बन लेकर अपने प्राणों को बला देकर जीवित रखेगी—

तेरी जाट हेरत हिराने और पिराने पय,
थाके ये विकल नैना ताहि नपि नपि रे ।
हिये में उदेग आगि जागि रही राति चोस
तोहि कों अराधौ साधौ तपि तपि रे ।
बान धनआनन्द यों दुसह दुहेली दसा-
जीव परि मरि मान-पिमे बपि बपि रे ।
बीर ते मई उदास, तऊ है मिलन आस
जीवहि बिजाक नाम तेरो बपि बपि रे ॥

विरहिणी की अवस्था तो कुछ अनोखी ही होती है। उसके अन्तराल में उदेग का दाह है परन्तु उसकी आँखों में अभ्रु प्रवाह है। न वह सोती है और न वह जगती है, न रोना है और न हँसना। उसकी दशा से यह भी पता नहीं चलता कि वह बी रही है या मरणावस्था में है—

‘जीवन मरन बीच बिना बन्यो आय हाय
कोन विधि खी यह नेही की रहनि है’

राभुप्रसाद बहुगुना के शब्दों में यह कहना ठीक होगा 'प्रेम की यह गहन अनुभूति यी बिखने घनानन्द की कविता को वेदना की स्वाभाविक हरियाली देकर रीतिकाल की अस्वाभाविकता की मरुभूमि में मटकते पाठकों के लिये हरीमरी भूमि के समान आनन्द प्रद बना दिया है।' घनानन्द का काव्य उनके हृदय की सच्ची अनुभूति के रूप में ही है। वह अपनी भावनाओं के कुशल चित्तेरे थे। भावों को मूर्तिमत्ता देकर उन्होंने विरह चित्रण में अपनी समता का कोई भी रीतिकालीन कवि नहीं रहने दिया।

घनानन्द के विरह वर्णन में एक ओर तो कृष्ण भक्त कवियों की विरह परम्परा को अपनाकर कृष्ण और राधा के वियोग का वर्णन किया गया है तो दूसरी ओर वह सामान्य नायक और नायिका का विरह प्रतीत होता है। किन्तु दोनों में हृदय की वृत्तियों को समान रूप से ही प्रदर्शित किया गया है। विरहवर्णन में किसी रहस्यात्मक तत्त्व को नहीं देखा गया और न आध्यात्मिकता का ही अधिक सहारा लिया गया। उनके विरह वर्णन में कहीं सुकियों का प्रभाव अवश्य परिलक्षित होता है किन्तु वह भी शैली पर ही है। घनानन्द ने अपने विरह वर्णन में अपने हृदय को खोल कर रख दिया है। शुक्लजी का यह कथन उनके विषय में अद्भुतः सत्य है—“यद्यपि उन्होंने संयोग और वियोग दोनों पक्षों को लिया है, पर वियोग की अन्तर्दशाओं की ओर ही दृष्टि अधिक है। इसीलिये उनके वियोग सबही पद ही अधिक प्रसिद्ध हैं। वियोग वर्णन भी अधिकतर अन्तर्वृत्ति निरूपक ही है, बाह्यार्थ निरूपक नहीं। घनानन्द ने न तो बिहारी की तरह विरह-ताप को बाहरी भाव मापा है, न बाहरी उल्लस कूद दिखाई है। जो कुछ हलचल है वह भीतर की है। बाहर से वह वियोग प्रशान्त और गम्भीर है, न उसमें करवटें बदलना है, न सैन का आग की तरह तपना है, न उल्लस कूद कर मागना है। उनकी “मौन मधि पुकार है।”

श्री परशुराम चतुर्वेदी ने भी अपनी पुस्तक 'नव निबन्ध' में पृष्ठ १२२ पर घनानन्द के विरह वर्णन के विषय में लिखा है—“घनानन्द ने विरह के महत्व को भली भाँति समझा था। इसलिये प्रेमी के विरहदग्ध हृदय तथा उसके एहमातिसूक्ष्म एवं अनिर्वचनीय मानसिक व्यापारों का जैसा सुन्दर वर्णन अपनी

कविता द्वारा उन्होंने किया है वैसा बहुत कम कवि कर पाये हैं। घनानन्द की यह विशेषता है कि प्रेमी की दशा अथवा उसकी परिस्थित का दिग्दर्शन कराने समय वह बहुत से अन्य कवियों की भाँति केवल शब्दाडम्बर का आश्रय नहीं लेते और न अत्युक्तियों का गाढ़ा रस बढ़ाकर किसी कोमल भाव को भड़ा बना देने हैं।..... उनके विरह वर्णन में एक आश्रित का अनुरोध एवं मयांक्षित आत्मनिवेदन है जो अपनी स्वाभाविकता के कारण सुनने वाले का मन बरबस ही अपनी ओर खींच लेता है। घनानन्द के 'सुजान सागर' में विरह का रूप उतना उद्भूत प्रभात एवं प्रदर्शन इन सभी के वर्णन अथवा स्पष्टीकरण अनेक स्थानों पर मिलेंगे और गिरहलीला में तो विरह-निवेदन मुख्य विषय बनकर आया है। "यदि उनके विरह वर्णन को हिन्दी के अन्य कवियों से मिलाया जाय तो इसमें सन्देह नहीं कि सूरदास को छोड़कर अन्य किसी भी कवि ने इतने व्यापक क्षेत्र में विरह की महत्ता का प्रतिपादन नहीं किया।

प्रियोगवेलि में कवि ने अत्यन्त खलती हुई शैली में अपने विरहोद्गारों को प्रदर्शित किया है। विरहिणी ने अपने प्राणों का लक्ष्य केवल कृष्ण के दर्शन को ही बना लिया है। यह उनकी अपने नेत्रों के सम्मुख ही देखना चाहती है क्योंकि यह नेत्र कृष्ण को दर्शनों की इच्छा से रात दिन खुले रहते हैं। विरहिणी प्रार्थना करती है—प्रिय आनन्द इन आँखों पर दवा करके इनको दर्शन दीजिये। यदि आप ही हमारी दशा को नहीं सुनोगे तो और तो सुनेंगे ही क्यों! विरहिणी पत्र भी नहीं लिख सकती। लिखे भी कैसे—

लिखो कैसे पियारे प्रेम पाती।

लगै आँसुअन भरी हँ ईँक छाती ॥

मेरा हृदय कभी भी आपसे विमुख नहीं हो सकता। यह तो प्रेम को अन्त तक निमायेगा। उसमें तुमसे मिलने की आशा सर्वथा जगती रहेगी। इसको कोई भी तुम्हारी ओर से नहीं हटा सकता यह तो तुम्हारे अनन्य प्रेम में रत है—

‘तुम्हारे मिलन की आशा न छूटे

सम्पौ मन बावरी तोरे न छूटे’

विरहिणी के नेत्रों के सन्मुख इस अवस्था में भी अपने विषुक्त प्रिय का रूप नाचता फिरता है—

सलोनी स्वाम-भूरति फिरै आगे ।
कटाछें पान से उर आन लाने ॥
मुकट की लटक हिय में आय हालै,
चितयनी बक जियरा बीच सालै ।

कभी २ प्रिय की स्मृति इतनी घनोभूत हो जाती है कि नेत्रों से हर समय अभ्रप्रवाह चलता रहता है। विरह की दशा भी उस समय अत्यन्त, मर्यान्तर हो जाती है—

बहै नभ नैन सो अमुआन घारा,
चलावै सीस पै यों विरह आरा ।

निर्दयता की भी कोई सीमा होती है। अब तो विरहिणी की अदम्य ऐसी है कि उसने आकर बचाना ही भयम्बर है। किन्तु फिर भी उसकी दशा पर उसके प्रिय ने तनिक भी दया नहीं की। इसलिए वह फिर एक बार उस प्रिय से कहती है कि आप 'जीवन मूल' हो। यदि पानी ही आग हो जाये तो किसी का क्या बर ! अगर अमृत अमरता के स्थान पर मृत्यु देने लगे तो इसमें किस का अन्याय ? अगर चकोर का प्रिय चन्द्रमा उसको शीतलता न देकर दाह देने लगे तो उससे कोई क्या कह सकता है—

जरावै नीर तो फिर को सिरावै ।
अमी मारै कहौ जू को जिवावै ॥
जु चन्दा से मरै दैया अंगारे ।
चकोरन की कहो गति कौन प्यारे ॥

इसलिये प्रियतन से उस विरहिणी की प्रार्थना है कि इस प्रकार की निष्ठुरता छोड़कर उसकी दशा पर बह दया करे।

घनानन्द की विरहिणी अस्व यातनार्थ मोहने पर भी अपने प्रियतन की

कुरालना ही चाहती है। वह अपनी तरह प्रियतम को दुम्नी नहीं देखना चाहती—

मुझे निश्चिन्तोस मन भावन असीसैं

सजीवन ही करौ हम पर कसीसैं

प्रीति की डोरी टूट देने वाली है। लेकिन विरहिणी उसको किसी भी प्रकार नहीं तोड़ना चाहती। उन्होंने कृष्ण के प्रेम को अपने हृदय में घाती के समान संहेज कर रक्ख लिया है। उसे वह प्रिय को ही सौपेगी—

टरै नाहीं हिये सों हेत-घाती

सम्हारौ आयकें प्यारे सघाती ।

विदेशी प्रभाव :—

वियोग-वेलि में वर्णित विरह में कुछ फारसी पद्धति के विरह वर्णन का प्रभाव सा परिलक्षित होता है। इसी कारण कुछ ऐसे वाक्यों का प्रयोग है जो भारतीय काव्य-शास्त्रानुसार वर्जित हैं। फारसी काव्य में विरह में पीरकाइ करना, जलने आदि का प्रयोग एक साधारण सी बात है। घनामन्द ने भी इस प्रकार के प्रयोग किये हैं जैसे, 'लगे अंसुअन मारी हूँ हूँ क छाती' 'बरानै जीम' 'बलानै सीस पे भी विरह घारा' आदि।

इसी प्रकार कुछ ऊहात्मक एवं चमत्कार पूर्ण वर्णन भी घनामन्द के काव्य में श्रायें जाते हैं जो फारसी काव्य में अधिक महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त करते थे। सूफी कविनी में भी इस प्रकार के वर्णन अनेक भरे पड़े हैं। जायसी के 'पद्मावत' में शुक्ल जी ने इस प्रकार के उदाहरणों को उद्धृत किया है।

जैसे, 'हाइ भये सब किंगरी नसें मई सब ताँति ।

रोम रोम सों धुनि उठै कहै पिया केहि मौति ॥

कवीर के काव्य में भी इस प्रकार के उदाहरण मिल सकते हैं। किन्तु तुलसी और सुर जैसे कवियों ने भारतीय काव्यशास्त्र के आदर्श को रक्खर इस प्रकार के अनौचित्य पूर्ण वर्णनों को अपने काव्य में स्थान नहीं दिया। रीति-कालीन कवियों के विरह वर्णन में इस प्रकार का दोष अवश्य कितने ही

कवियों पर लगाया जा सकता है। बिहारी, पद्माकर, सेनापति आदि कवियों की रचनाओं में इस प्रकार के दोषपूर्ण स्थल पाये जा सकते हैं। घनानन्द पर भी रीतिकालीन चमत्कार का वही २ प्रभाव है किन्तु अधिक नहीं। बिहारी और अन्य रीतिवद्ध कवियों की अपेक्षा बहुत कम है। विरह की तीव्रता के कारण नायिका की जो दशा है उसका कवि ने अतिशयोक्ति पूर्ण वर्णन किया है—

पाती मधि छाती छन लिरिन जिलाये जाहि,
 काती लै विरह पाती कीने जैसे हाल है।
 आँगुरी बढ़कि तहीं पोंगुरी निभकि होति,
 ताती राती दसनि के जाल ज्वाल माल है।
 जान प्यारे जीअब दीजिये सदेसो तीअब।
 आवा सम कीजिये जु कान तिहि काल है।
 नेह भीजो बातें रचना पै उर आंच लागै
 आगें घनआनन्द ज्यौ पुँजनि मसाल है।

उपयुक्त वर्णन पर फारसी की काव्य पद्धति का प्रभाव स्पष्ट रूप से परिलक्षित होता।

इसी प्रकार एक स्थान पर विरहिणी पत्र लिखना चाहती है। किन्तु विरह की ज्वाला इतनी तीव्र है कि पत्र लिखना भी कठिन कार्य ही नहीं बल्कि असमभव प्रतीत हो रहा है। नेत्र बादलों की तरह उसके हृदय मागार से पानी भर कर सायन की सी झड़ी लगा रहे हैं। परिणाम यह है कि उस विरहिणी के नेत्रों की कृत्रिमियों से अधु बिन्दु छप्पर की थोलाती की बूदों के समान गिर कर पत्र लिखने में भी उस को असमर्थ कर रही हैं—

विरहा रवि सों घट ज्योम तज्यो,
 बिजुली सौ पिबै दकली छनिया।

× × ×
 × × ×

नित सावन दीठि सी बैठक में,
टपके बरनी तिहि औलदिरा ॥

फारसी काव्यपद्धति का प्रभाव एक और कवि में भी स्पष्ट परिलक्षित है—

कारी कूर कोकिला कहों कौ बैंग कादति री,
कूकि कूकि अब ही करेऔ किन कोरिलै ।
पेंहे पारे पापी, ये कलापी निस भोस ज्योंही,
चातक चातक त्योंही नू ही कान कोरिलै ।
आनन्द के घन घान जीनन दुमान बिना,
जानि के अपेली सब बेरी दल जोरिलै ।
बौली कहे आबन निनोद बरसावन बे,
तौली रे दरारे बजमारे घन धोरि लै ॥

किन्तु इस प्रकार के वर्णन अधिक नहीं । घनानन्द ने अधिकतर वेदनाकव्य, दशावली में ही अपने हृदय को गीया है इस प्रकार के चमत्कार प्रदर्शन में उन को आनन्द नहीं आया । सच्चे कलाकार को इस प्रकार के वर्णनों से क्या तात्पर्य ! उनको तो अपने हृदय में सचित्र जाला भाव अभिप्रायों के खोलने में ही आनन्द आता है । घनानन्द ने उन्हीं मनोवैज्ञानिक तथ्यों को ही देखने में अपने समय का सदुपयोग किया ।

घनानन्द ने सौन्दर्य को देखा और इस प्रकार देखा कि इतने विभोर हुए कि जीवन भर उसके वियोग में व्याकुल रहे । अन्त में सौन्दर्य की राशि कृष्ण में उन्होंने अपनी प्रेमिका के सौन्दर्य का पर्यवसान कर दिया । जीवनभर उसी के वियोग में प्रेम के गीतों से अपनी आत्मा की अभिव्यक्ति करते रहे । प्रो० रामबारीसिंह दिनकर ने घनानन्द के विरहवर्णन के विषय में निम्न विचारों को अभिव्यक्त किया है—‘और विरह तो घनानन्द की पूँजी उधरा । विरह के जो स्वर उनके हृदय से निकले हैं वे रीतिकाल तो क्या, सूर की कविता में भी दुर्लभता से मिलते हैं ।’ एक और स्थान पर यही विद्वान् लेखक फिर कहता

हे—'गीतिकाव की बौद्धिक निगहानुभूति की निःशङ्का और सुरा के वाता-
वरण में प्रानन्द की पीड़ा की टीस गहरी ही हृदय को चीर देती है और मन
गहरी ही यह मान लेता है कि दूसरी के भिये चिगये पर चालू बहाने पावों
के बीन यह एक देसा करि है जो मनमुष कर्मनी ही पीड़ा में रो रहा है ।'
(धर्मनिका मन्दरी १६५४) ।

धनानन्द का काव्य सौष्ठव

काव्य का स्वरूप

काव्य के रूप के विषय में संस्कृत आचार्यों में एक लम्बा विवाद चलता रहा। अपने-अपने मतानुसार साहित्याचार्यों ने काव्य की परिभाषायें निर्धारित कीं और उनके परचात दूसरे आचार्यों ने उनके मतों का खण्डन किया और अपने मत का प्रतिपादन करके काव्य को एक नवीन रूप दिया। किसी ने अलंकारों की प्रचलता को काव्य कहा तो किसी ने रीति को ही काव्य का प्रमुख गुण बताया। आने के आचार्यों ने ध्वनि श्रवण व्यंग्यार्थ को ही काव्य का मूलधार बताया। किन्तु मम्मटाचार्य जैसे विद्वानों ने इस मत का खण्डन करके अपनी नवीन रीति को रखकर स्पष्ट शब्दों में घोषणा की—

‘तददोषी शब्दार्थी सगुणायलङ्कृती पुनः स्वापि।’

विश्वनाथ ने काव्य का रूप निर्धारित करते हुये अपने मत को इस प्रकार प्रकाशित किया—‘रमात्मक वाक्य काव्य।’ पण्डितराज जगन्नाथ ने ‘रमणीयार्थ प्रतिपादक शब्द काव्य’ कहा। इस प्रकार प्रत्येक आचार्य ने अपने-अपने मत का प्रकाशन विभिन्न रूपों में किया और फिर भी कोई निश्चित मत काव्य के विषय में निर्धारित नहीं किया जा सका। किसी भी आचार्य के मत को उसके परवर्ती आचार्यों ने बिना अपने मुँह के नहीं स्वीकार किया। यदि काव्य-शास्त्र के उद्धान्त को छोड़कर अनुभव के आधार पर काव्य की यह परिभाषा दी जाय कि ‘काव्य हृदय की यह व्यापक अभिव्यक्ति है जो भावनाओं की तरंगों के परिणाम स्वरूप निम्सरित होकर अन्य सदृशों के भावों का उद्रेक कर अपरमित आनन्द देती है। कवि इस दृश्य जगत् को देखकर उसके प्रभाव को अपने हृदयपटल पर अङ्कित करता है तथा भावनाओं के जाग्रत होने पर अपने हृदय के उन प्रभावों को अपनी अभिव्यक्ति के द्वारा दूसरों के हृदय पर भी

अंकित कर देता है । इस प्रकार एक कलाकार को प्रभावित करने वाला दृश्य अथवा घटना उसकी कल्पना की तुलिका के द्वारा अनेक भाव-रंगों में रंजित करके उपस्थित की जाती है । जिग प्रकार एक तुलिका में बना चित्र अपने में निहित भावों की अभिव्यक्ति करता है इसी प्रकार कवि के हृदय पटल पर अंकित चित्र भी अनोखी व्यवस्था प्रकट करता है ।

जिग प्रकार एक चित्र को अंकित करने समय चित्रकार के हृदय के अतिरिक्त उसका मस्तिष्क भी लगता है साथ ही कागज तथा विविध रंग भी उस चित्र की सुन्दरता को उत्कर्ष प्रदान करते हैं इसी प्रकार कवि की रचना में भी उसके हृदय के भावों के अतिरिक्त भावा, अलंकार छन्द आदि भी सौन्दर्य में वृद्धि करते हैं । केवल भावों के द्वारा किसी भी काव्य की रचना नहीं की जा सकती । भाव भावा के द्वारा ही व्यक्त हो सकते हैं बिना भावा के भावों का कोई महत्व नहीं । भावों को मूर्तिमत्ता प्रदान करने में भावा और अलंकारों का प्रधान कार्य होता है । इन प्रकार काव्य ही आपाहीं पर आपाहित है—हृदय और बुद्धि । भावों का सम्बन्ध हृदय से है और भावा, अलंकार, छन्द तथा अन्य उपकरणों का सम्बन्ध बुद्धि में । इन्हीं दोनों के आपाग पर हृदय पक्ष और कला-बल काव्य के दो स्तम्भ बंधे जाते हैं । दूगरे शब्दा में यदि यह कहा जाय तो और अधिक स्पष्ट होगा कि हृदय अनेक भावों का मण्डार है और बुद्धि चतुर्गता एक कला कौशल की धात्री है । काव्य में कला पक्ष के माध्यम के द्वारा भावों की उल्लेखना के साथ अभिव्यक्त किया जाता है । इसलिये काव्य का निम्नलिखित वर्गीकरण है—१—भाव पक्ष २—कला पक्ष ।

भाव और उनका प्रसार—

ऊपर बताया जा चुका है कि काव्य का आधार मूलतः भाव है । सिधु उन भावों को व्यक्त करने के लिये अन्य भावा आदि उपकरण भी अत्यन्त आवश्यक हैं । बिना इन उपकरणों के काव्य का कोई रूप नहीं । भाव हृदय में ही गूँगे के गुह के समान पड़े रहेंगे । भाव काव्य की आत्मा है और भावा अलंकार आदि उसका बाह्य शरीर और वेशभूषा । भाव अनन्त है इसकी कोई सीमा नहीं । मानव हृदय की अनेक अन्वयायें होती हैं । कभी यह किसी

मोहक दृश्य को देखकर आनन्द से भर जाता है और कभी शोक और दुःख पूर्ण दृश्य को देखकर कहरा से प्लावित हो जाता है, कभी किसी भयानक दृश्य से हृदय भयभीत हो जाता है। कभी मनुष्य को सांसारिक उन्मोगों से निरक्त हो जाती है और इस संसार के प्रत्येक आनन्द और सुख को वह स्मरण-मगुर सनभले रागता है।

किसी मनुष्य की अमदृष्टता अनायास ही हमारे मन से क्रोध, नागर भाव का उद्रेग कर देती है। युद्धस्थल में हमारे बाहु फड़कने लगते हैं नेत्री में लालिमा छा जाती है तथा ओष्ठों में फड़कन उत्पन्न हो जाती है। किसी नव-आज शिशु के मुख पर प्रसन्नता के अज्ञान भाव को देखकर न जाने किस प्रकार की गुडगुदी हमारे हृदय में होने लगती है। अपने माँ-बाप को अपने प्रति अत्यन्त प्रेम पूर्ण व्यवहार करते देख न जाने कैसा भाव हमारे हृदय में उनके प्रति जागरूक होता है। अपनी पत्नी के अकण्ट पूर्ण व्यवहार का हमारे हृदय पर क्या प्रभाव पड़ता है ? मुन्दर रमणी के कटाक्ष से हृदय पर जो प्रभाव पड़ता है तथा उससे अनेक मनोवेगों की जो उथल-पुथल मच जाती है यह सब क्या है ? यह सब भाव जगत का ही प्रसार है। यह भाव हमारे हृदय में संस्कार रूप निवास करने हैं। जब किसी भी कारण से इन भावों को जरा भी शर्य किया जाता है उसी समय यह भाव जागरूक होकर अनुभावों के द्वारा अपने आगच्छ की घोषणा करते हैं।

कवि अथवा कलाकार को एक ऐसी प्रतिभा प्राप्त है जिसके द्वारा वह अपने उन भावों को जो कि किसी बटना किमोर से उद्रेग हो उठे हैं अपनी कला के माध्यम से इस प्रकार सुलभ बना देता है कि उसके हृदय के वह भाव जो उस पर प्रभाव कर रहे थे वही अन्य पाठक, श्रोता अथवा दर्शक पर भी करते हैं। कविता को पढ़कर पाठक भी अपने हृदय में अत्यन्त आनन्द का उपभोग करता है। भाव का यही प्रसार कवियों को चिरतन और अनन्त बना देता है। कालिदास के काव्य को पढ़ कर आज भी हमारा हृदय आनन्द-तिरेक से मुग्ध हो जाता है। उनकी शत्रुन्तला और दुष्यन्त हमको एक साधारण मनुष्य ही प्रतीत होने हैं। कालिदास द्वारा उनके पारस्परिक प्रेमभाव को

को इस प्रकार दिखाया गया है कि वह जनसाधारण का प्रेम हो गया है। मेघदूत में जिस समय यक्ष के सतप्त हृदय के भावों को देखा जाता है तो अनायास ही उस के प्रति एक अनुपम मान का अनुभव प्रतीत होने लगता है। यह क्या कारण है कि हजारों वर्ष पूर्व के काव्यों में भी हमको इतना आनन्द आता है जो आबकल के काव्यों में भी नहीं आता। अपने देश के काव्यों में ही नहीं बरन् अन्य देशों के काव्य भी हृदय को उतना ही आनन्द देते हैं। रोक्सपियर, उमरखयाम आदि के काव्यों की अमरता का क्या कारण है। यह सब भाव की ही व्यापकता है। भाव चिरतन है और अपरिवर्तनशील है। यह किसी सीमा के अन्तर्गत नहीं रोका जा सकता। प्रेम एक योरपियन को होगा वही एक भारतीय को भी, वियोग का दुःख प्रत्येक प्राणी पर समान रूप से ही पड़ेगा। भाव की यही व्यापकता काव्य को अमरता प्रदान करती है। जिस काव्य में भावों और आन्तरिक प्रभावों को जितनी स्पष्टता के साथ प्रदर्शित किया जायगा वह काव्य उतना ही अधिक महत्व प्राप्त करेगा। भावों की समानता के कारण ही एक कवि के भाव विश्व के मान होकर लोगों की आत्मा को रस से प्लावित करते हैं। रवीन्द्र कबीन्द्र की गीताबलि ने योरप ही नहीं बरन् अखिल विश्व के रसिक हृदयों पर अपना प्रभाव डाला। इसीलिये मान काव्य की आत्मा माना गया है। मान के बिना काव्य एक सूक्ति मान है। आचार्य शुक्ल जी के शब्दों में—“जो उक्ति हृदय में कोई भाव जागृत करदे या उसे प्रस्तुत वस्तु या तथ्य की मार्मिक भावना में लीन करदे वह तो है काव्य। जो उक्ति केवल कथन के ढंग के अनूटपन, रचना वैचित्र्य, चमत्कार, कवि के भ्रम या निपुणता के विचार में ही प्रवृत्त करे वह है सूक्ति।”

कला-पक्ष का महत्त्व.—कला पक्ष काव्य का अभिन्न अङ्ग है। भावों का उत्कर्ष बिना कला-पक्ष की सहायता के दिखाना असम्भव ही नहीं बरन् कठिन और कल्याण जगन की बात है। कलापक्ष कविता को स्पष्टता प्रदान करता है तथा भावों के प्रभाव को मुखर करना है। कला-पक्ष के अन्तर्गत भाषा, श्लकार, उक्ति वैचित्र्य, शब्द शक्ति, छन्दयोजना, संगीतात्मकता, मुद्राविरे तथा लोकोक्तियों समी आ जाते हैं। किसी कलाकार के भाव-पक्ष को देखने

के साथ २ पाठक उसके कलापक्ष को भी देखता है और उन दोनों के विवक्षित और उन्नत रूप को देखकर उसके मुख से अनायास ही उठ कवि की सरलता की मान्यता दे दी जाती है । इसलिये कवि का कर्तव्य है कि वह अपने भावों की स्वाभाविकता और सरलता के साथ अभिव्यक्त करते हुये इस बात का भी ध्यान रखे कि उन भावों को जिस कला द्वारा अभिव्यक्त किया है उसमें उन भावों को पाठकों और सहृदय को अनुभवगम्य कराने की शक्ति है या नहीं । जो कवि इस बात का ध्यान रखेगा वही सरल कवि या महाकवि का पद प्राप्त कर सकेगा । किन्तु यह ध्यान भी रखना आवश्यक है कि कहीं उसका ध्यान केवल इसी पर न लगा रहे कि उसके काव्य का कला-पक्ष ही उन्नत हो जाय और भाव-पक्ष का अग्रदूत हो जाये । ऐसा होने से उसकी अभिव्यक्ति एक निष्प्रवाह मात्र हो जायेगी और इस प्रकार के कवियों का वही परिणाम होगा जो महाकवि केशव का हुआ । केशव के काव्य में कला-पक्ष की प्रधानता हो गई और भाव-पक्ष ऐसा दबा कि पाठकों को रसानुभूति ही नहीं हो पाई । विश्रान्ति, जायसी, सूर और तुलसी आदि महाकवियों के काव्य में भाव और कला दोनों का विनाश समान रूप से ही हुआ इसलिए उनके काव्य का प्रभाव अधिक ध्वांक रहा ।

कला-पक्ष की सरलता और मधुरता भी कलाकार के लिये नितान्त आवश्यक है । जिस कवि की अभिव्यक्ति जितनी सरल होगी वह उतना ही अन प्रिय बन सकेगा । शैली की दुर्बलता भी काव्य की सरलता में अत्यन्त ही बाधक है । कला-पक्ष और भाव-पक्ष दोनों का सामञ्जस्य कलाकार की सरलता में चार चाँद लगा देता है ।

भाव-पक्ष और कला-पक्ष का सामञ्जस्य:—इसलिये कलाकार को चाहिये कि वह अपनी कृति में अन्तर्दृष्टियों को चित्रोपमता प्रदान करते समय भाषा की सरलता मधुरता और भारोन्मुखता की ओर अग्रस्थ ध्यान रखे । अलंकारों का प्रयोग भी भावों को मूर्तिमत्ता प्रदान करने में अत्यन्त सहायक होता है । भाव के रूप को अलंकार के द्वारा अन्य उपमानों के सहयोग से स्पष्ट किया जाता है । इसीलिये काव्य में अलंकारों का प्रयोग आदि काल से होना आ रहा है और भविष्य में भी होना रहेगा ।

जिस काव्य में भाव और कला का समन्वय होगा वही काव्य उत्कृष्ट क्रीटि का काव्य माना जायेगा। महाकवियों के काव्य में कला के दोनों पक्षों का उत्कर्ष रहता है। हिन्दी के भक्ति कालीन कवि, सुर और तुलसी के काव्य में दोनों पक्ष समुन्नत और पुष्ट रहे इसी कारण उन महाकवियों के काव्य अमर-काव्य की कोटि में हैं।

रीतिकालीन कवियों में 'कला की सजावट की ओर अधिक ध्यान रहा और इसका परिणाम यह हुआ कि उन कवियों का भाव-पक्ष उतना उन्नत नहीं हो पाया। अलंकारों के लक्षणों और नायिका भेद में कवियों ने अपनी प्रतिभा का अन्त कर दिया। बिहारी और देव जैसे कवियों ने माननाओं का उन्वकोटि का विवर्ण किया बिना उनके ऊपर भी फारसी के चमत्कारवाद का प्रभाव प्रकट होता है। बिहारी तो इतने फलावाज्र हुए कि उन्होंने तो अपनी विरहिणी नायिका को सोंसों के भूसे पर छै और सात हाथ लम्बे भोटे लगाया दिये। सेनापति और पद्माकर का काव्य भी अलंकार और अनुप्रासों की छटा में ही रह गया। यदि यह प्रतिभा सम्पन्न कवि इस प्रकार के बाह्य उपकरणों की ओर आकर्षित नहीं होते तो कला का वह निम्नरा रूप इनके द्वारा उत्पन्न किया जाता जो हिन्दी काव्य के गौरव को द्विगुणित कर देता। जहाँ पर उन उपरोक्त कवियों ने बाह्य उपकरणों की खोज में अपनी प्रतिभा को नहीं लगाया वहीं पर इनके काव्य का उन्नत रूप दिखलाई पड़ता है। रीतिकालीन कवियों में महाकवि घनानन्द इस विषय में स्वतंत्र चेता थे। जिस लौकिक विरह ने उनके हृदय रूपा मुकर को तोड़ा था उसी के अनेक दुःखों में भारों के अनेक रूप परिलक्षित होने लगे। विरह की अनेकों अन्तर्दशाओं को इस सुज्ञान के प्रेमी ने अपने काव्य में इस कौशल के साथ चित्रित किया जिसने प्रत्येक सहृदय के हृदय में भारों का उद्देश कर गया। घनानन्द के प्रेम का व्यक्तिगत अनुभव उनके हृदय तक ही सीमित नहीं रहा वरन् प्रत्येक प्रेमी हृदय की सम्पत्ति बन गया। भारों की जिननी सरल एवं स्वाभाविक अभिव्यक्ति इस विरही कवि ने की उतनी रीतिवालों के अन्य किसी भी कवि में नहीं मिलती।

सौंदर्य को ही उन्होंने नहीं वर्णित किया वरन् उस सौंदर्य के कारण उस नायिका के हृदय की क्या दशा है इस की ओर उनका ध्यान अधिक रहा है। कभी उसके पैर सौंदर्य के गर्व में धरती पर नहीं पड़ते तो कभी वही सौंदर्य उस रूपवती को नाक चढ़ाने की प्रेरणा देता है कभी वह कृष्ण को देखकर तिरछी २ चलती है।

हाव भाव और मुद्राओं का सौंदर्य के उत्कर्ष में बड़ा हाथ है। नायिका घूँघट में से देखती है उसके कटाक्ष बड़े तीक्ष्ण हैं। उसका रूप हतना उन्नत है कि नेत्र चौंधिया जाते हैं तथा वह अपनी गुलाल की मूँठ जिस समय नायक पर कैंकरी है उस समय ऐसा प्रतीत होता है कि मानी वह उस पर जादू कर रही हो। (मूँठ चलाना एक जादू होता है जिसको अपने दुरमन पर चलाकर अपने वश में किया जाता है।) यहाँ पर कवि ने इस मूँठ शब्द के द्वारा सौंदर्य के आन्तरिक प्रभाव को स्पष्ट रूप से प्रदर्शित कर दिलाया है। यदि कवि इस मुहायिरे को इस पद में प्रयुक्त नहीं करता तो केवल बाह्य चैष्टाओं का ही वर्णन मात्र रह जाता किन्तु भावुक कवि की दृष्टि तो अन्तर्बेधिनी है—

घूँघट ओट तँके तिरछी घन-आनन्द चोट सुधात बनावै।

बाँह ठसारि सुधारि बरा बरवीर ! छुरा धरि दूकति आवै।

झँपि अचानक झँपि भरै चल चौकस चौकति छौँठ न छावै।

बाल अनूठियै ऊठ गुलाल की मूँठ में लालहि मूँठ चलावै॥

यदि पर कहा बाप तो और अधिक उचित होगा कि घनानन्द का बाह्य-विषय और हाव भाव वर्णन केवल इसी उद्देश्य से हुआ है ताकि आन्तरिक वृत्तियों और भी अधिक स्पष्ट हो सकें। कहीं भी ऐसा वर्णन कवि ने नहीं किया जिसमें केवल बाह्य रूप को प्रदर्शित करने की ओर ही अधिक ध्यान रहा हो। यदि कहीं-कहीं पर एक दो स्थान पर ऐसा हुआ भी है तो वह रीति-कालीन परिस्थितियों के प्रभाव के कारण।

कृष्ण के रूप सौंदर्य का वर्णन भी कवि ने इसी प्रकार भावमग्न होकर ही किया है। कृष्ण के रूप के प्रभाव से अनानक ही राधा के हृदय पर ऐसा प्रभाव पड़ा कि उसका मन उस रूप के हावों भिन्न गया। कृष्ण का संगीत

प्रेमयुक्त था । यह राधा की ओर देखकर अपने प्रेम को इस प्रकार अभिव्यजित कर गया कि उसी समय से राधा प्रेमोन्मत्त होकर भूमने लगी । कृष्ण के सङ्गीत की तानें उसके हृदय के तार तार को भँकृत कर गई—

छवि सों छवीलो छैल आनु भोर याही गेल,
 अति ही रगीली भौंति औचक ही आयगी ।
 चटक मटक भरी लटक चलनि नीकी,
 मृदु मुत्सयान देखें मो मन धिकायगी ।
 प्रेम सो लपेटी कोक निपट अनूठी तान,
 मोतन चिताय गाय लोचन डुरायगी ।
 तब मैं रही हों घूमि भूमि जकि भावरी है,
 सुर की तरगनि में रग बरसायगी ॥

प्रेम भरी चितवन और साथ ही प्रिय के सङ्गीत ने नायिका के हृदय पर जो प्रभाव डाला उसको घनानन्द ने किस चित्रोपमता के साथ प्रदर्शित किया है यह उनके वयि हृदय की पैठ के परिचय के लिये काफ़ी है ।

रूप का प्रभाव कुछ विचित्र ही होता है । इसको ज्यों-ज्यों देखिये त्यों-त्यों इसको देखकर नेत्रों की तृप्ति नहीं होती । जिस प्रकार सङ्गीत की ध्वनि भी अधिक व्यापक प्रभाव डालती है उसी प्रकार यह रूप भी जितना देखा जाय उतना ही व्यापक और असीम हो जाता है । मतिराम ने भी रूप के इस प्रभाव के दर्शन किये थे । प्रेमी घनानन्द तो रूप की आन्तरिक तहों को देख चुके थे उन्होंने भी मतिराम के निम्नलिखित भाव से अपने माय को किसी प्रकार निम्नकोटि का नहीं रहने दिया—

‘ज्यों-ज्यों निहारिये नियरे हूँ नैननि त्यों त्यों खरी निकरैसी निकाई ।’

किन्तु घनानन्द की आँखें उस रूप को ज्यों ज्यों देखती हैं त्यों त्यों उनकी आँखें उस रूप को अपने में केन्द्रित करने को लालायित होनी हैं । ज्यों ज्यों उस रूप की आभा इन नेत्रों को दिखाई देती है त्यों त्यों देखने की चाह भी अत्यधिक बलवती और तीव्र होनी जाती है—

छवि को निकरि देहो मोहन बन्दाई कहु,
 बरनी न जाई चो लुनाई बरसत है ।
 वारिष तरंग जैसे धुनि राग रंग जैसे,
 प्रतिछिन्न अधिक उमग सरसनि है ।
 बिषाँ इन नैननि सराहौँ प्रान प्यारे,
 रूप-रेलहि सचैलें वज्र दोंडि तरसति है ।
 ज्यों ज्यों उत आनन पै आनन्द सु ओन औरै,
 त्यों-त्यों इन चाहनि में चाह बरसति है ॥

रुग्मान् नद का दोटा आँखों के मार्ग से हृदय में बरस ही प्रवेश कर रहा है । कृष्ण की बशी का स्वर कुछ इस प्रकार है कि यह कानों में से प्रवेश करके प्राणों में हलचल मचा देता है । सम्पूर्ण ब्रह्म में इसी बात की चर्चा है कि बशी के इस बशीकरण मन्त्र के निवारण का क्या उपाय है—

‘काननि हौँ प्राननि निकास लेति ऐरी धीर !’

ऐसो कहु पावत मधुर बशी स्वर में ।’

घनानन्द के शृंगार विषय में हृदय की तन्मयता और विमोहता बाध चित्रण के ऊपर उठकर चली है । प्रियतम के साथ विहार करने की उत्कठा से नायिका के हृदय में जो उर्मंग उठती है उसका वर्णन महाकवि घनानन्द की लेखिनी के द्वारा किन्ना चित्ताकर्षक और सुन्दर बन पड़ा है—

ललित उमग बेलि आल बाल अन्तर तें,
 आनन्द के धन सीची रोम रोम हौँ चढ़ी ।
 आगम उमाह चाह चापी ले उछाह रग,
 अग अग फूलनि- दुकूलनि परे कढ़ी ।
 बोलत बघाई दौरि दौरि कै छबौले दग,
 दशा मुम सगुनीती नीके इनरै पढ़ी ।
 चुकी तरकि मिले सरकि उरब, मुब,
 फरकि मुजान चोर जुहल मझा चढ़ी ॥

धनानन्द का आन्तरिक तथ्यों का वर्णन इतनी उच्चकोटि का है कि उनकी महानता बरबस ही स्वीकार करनी पड़ती है। विहारी और पद्माकर आदि रीतिकालीन कवि संयोग चित्रण में केवल बाह्य उपकरणों को वर्णित कर के अपने आभयदाता की प्रसन्नता प्राप्त करना चाहते थे किन्तु धनानन्द की कविता उनके हृदय की सच्ची अभिव्यक्ति थी। उनको किसी को प्रसन्न करके धन प्राप्त नहीं करना था। इसलिये उनका ध्यान किमिथी के कोलाहल और मञ्जीर ने मौन की ओर न जाकर उस प्रभाव की ओर गया जो नायिका के नेत्रों तथा अन्य हान भाव और मुद्राओं से प्रकट हो रहा था। जीवन का रंग और रूप आँखों में किस प्रकार की तृप्ति भर देता है तथा आलस्यपूर्ण मग्न मरी चितवन में क्या प्रभाव होता है? चाल में कैसा ढोलापन तथा एक लज्जामान का प्रदर्शन है? ऐसा प्रतीत होता है कि प्रियतम के मिलन से इस नायिका के सम्पूर्ण मनोरथ पूर्ण हो गये हैं—

मुञ्ज त्वेद कनी मुखचट धनी वियुरी अलकावलि मोंति मली ।
मद जीवन रूप छुकी अँखियाँ अचलोकति आरस रग मली ॥
धन आनन्द ओषित ढँचे उरोवनि चोत्र मनोत्र के ओत्र दली ।
गति दीली लबीली रसीली लसीली मुवान मनोरथ बेलि पली ॥

यदि रीतिकालीन कवि इस प्रकार के वर्णन को करता तो उसका ध्यान अधिकतर संयोग के चित्र को प्रस्तुत कर कामोत्तेजना का प्रसार करने की ओर रहता। किन्तु धनानन्द तो अपने कवित्तों को किसी अन्य प्रेरणा अथवा किसी आभयदाता की प्रसन्नता के लिये नहीं रचते। उनके कवित्त तो उनके हृदय के वह उद्गार हैं जिनको उन्होंने अपनी ही आत्मा के मनोरंजन करने के लिये रचा। उन्होंने अन्य लोगों के लिए अपने कवित्तों को नहीं बनाया बल्कि उनके कथानुसार 'मोहि तो मेरे कवित्त बनावन।'।

इस महाप्रेमी ने सौंदर्य के अन्वन्तन में बैठकर संयोग और वियोग के अनेकों मनोवेगों को अनुभव किया और उन भावनाओं के अनेक भेद प्रभेदों को अपने काव्य में अभिव्यक्त किया। भाषा और सुन्दर छन्दों के चयन में

छवि की निकाई येहो मोहन कन्हाई बहुत,
 चरनी न जाई जो लुनाई बरसत है ।
 बारिष तरंग जैसे धुनि राग रंग जैसे,
 प्रतिध्विज अधिक उमग सरसति है ।
 किथीं इन नैननि सराहीं प्रान प्यारे,
 रूप-रेलहि खेलेलें तऊ दीति तरसति है ।
 ज्यों ज्यों उत आनन पै आनन्द सु ओष श्रीरै,
 त्यो-त्यो इन चाहनि में चाह बरसति है ॥

रूपवान् नद का टोटा आँखों के मार्ग से हृदय में बरस ही प्रवेश कर रहा है । कृष्ण की बरसी का स्वर कुछ इस प्रकार है कि वह कानों में से प्रवेश करके प्राणों में हलचल मचा देता है । सम्पूर्ण ब्रज में इसी बात की चर्चा है कि बरसी के इस बशीकरण मन्त्र के निवारण का क्या उपाय है—

‘काननि हूँ प्राननि निकास लेति येरी भीर ।’

ऐसो बहुत गापत मधुर बरसी स्वर में ।’

घनानन्द के शृ गार चित्रण में हृदय की तन्मयता और विभोरता वाय चित्रण के ऊपर उठकर चली है । प्रियतम के साथ बिटार करने की उत्कठा से नायिका के हृदय में जो उमंग उठती है उसका वर्णन महाकवि घनानन्द की लेखिनी के द्वारा कितना चित्तकर्षक और सुन्दर बन पड़ा है—

ललित उमग बेलि आल बाल अन्तर तें,
 आनन्द के धन सीची रोम रोम है चढ़ी ।
 आगम उमाह चाह चायी ले उछाह रग,
 अग अग फूलनि- दुकूलनि परै कढ़ी ।
 मोलत बघाई दौरि दौरि कै छबीले हग,
 दशा सुम स्युनीती नीके इनपै पढ़ी ।
 कसुकी तरकि मिले सरकि उरज, भुज,
 फरकि सुजान चोन जुहल महा बढ़ी ॥

धनानन्द का आन्तरिक सप्यों का वर्णन इतनी उच्चकोटि का है कि उनकी महानता बरबस ही स्वीकार करनी पड़ती है। बिहारी और पद्माकर आदि रीतिकालीन कवि सयोग चित्रण में केवल बाह्य उपकरणों को वर्णित कर के अपने आश्रयदाता की प्रसन्नता प्राप्त करना चाहते थे किन्तु धनानन्द की कविता उनके हृदय की सच्ची अभिव्यक्ति थी। उनको किसी को प्रसन्न करके धन प्राप्त नहीं करना था। इसलिये उनका ध्यान किङ्किणी के कोलाहल और मजीर ने मौन की ओर न जाकर उस प्रभाव की ओर गया जो नायिका के नेत्रों तथा अन्य हाव भाव और मुद्राओं से प्रकट हो रहा था। जीवन का रंग और रूप आँखों में किस प्रकार की तृप्ति भर देता है तथा आलस्यपूर्ण मद भरी चित्तवन में क्या प्रभाव होता है ? चाल में कैसा ढोलापन तथा एक लज्जामाव का प्रदर्शन है ? ऐसा प्रतीत होता है कि प्रियतम के मिलन से इस नायिका के सम्पूर्ण मनोरम्य पूर्ण हो गये हैं—

सुख स्वेद कनी मुखचन्द बनी चियुरी अलङ्कारलि भोंति मली ।
मद जोवन रूप छुषी आँखियों अवलोकति आरस रंग मली ॥
धन आनन्द ओषित ऊँचे उगेजनि चोख मनोब के चोख दली ।
गति दीली लजीली रसीली लसीली मुबान मनोरथ बेलि पली ॥

यदि रीतिकालीन कवि इस प्रकार के वर्णन को करता तो उसका ध्यान अधिकतर सयोग के चित्र को प्रस्तुत कर कामोत्तेजना का प्रसार करने की ओर रहता। किन्तु धनानन्द तो अपने कवित्तों का किसी अन्य प्रेरणा अथवा किसी आश्रयदाता की प्रसन्नता के लिये नहीं रचते। उनके कवित्त तो उनके हृदय के यह उद्गार हैं बिनको उन्होंने अपनी ही आत्मा के मनोरजन करने के लिये रचा। उन्होंने अन्य लोगों के लिए अपने कवित्तों को नहीं बनाया वरन् उनके कथानुसार 'मोहि तो मेरे कविन बनावन।'

इस महाप्रेमी ने सौंदर्य के अन्तर्मूल में बैठकर सयोग और वियोग के अनेकों मनोवेगों को अनुभव किया और उन भावनाओं के अनेक भेद प्रभेदों को अपने काव्य में अभिव्यजित किया। माया और सुन्दर छन्दों के चयन में

ही स्वामाविक चित्र उपस्थित करके उनके हृदय के भावों को सरलता पूर्वक अभिव्यक्त किया है—

✓ छैन नये नित रोवन गेल सु फैलत कापे अरैल भवे हो ।
 लै लकुटी हँसि नैन नचावति बैन रचावत मैन तए हो ।
 लाव अने बिन काज खगो तिन ही सों पगो बिन रगए हो ।
 एँद सबे निकसेगी अबै धन-आनन्द आनि कहा उनए हो ॥

जिस सरलता के साथ धनानन्द ने गोपी और कृष्ण के भावों को अभिव्यक्त कर दिया वह उनकी भाव प्रकृति की सरलता है। गोपी के वचनों में प्रेम भाव की व्यञ्जना बड़ी सुन्दरता के साथ हुई है। उसके हृदय पर कृष्ण के रूप का प्रभाव उसनी उक्ति 'लै लकुटी हँसि नैन नचावति बैन रचावत मैन तए हो' से बड़ी ही मार्मिकता के साथ स्पष्ट हो जाता है।

कृष्ण के रूप सौन्दर्य को मूर्तिमान करके तथा उस रूप के प्रभाव को कवि ने जिस कुशलता के साथ प्रदर्शित किया है—

✓ ढगमगी ढगनि धरनि छवि के ही भार,
 ढगनि छबीले उर आछी वनमाल की ।
 सुन्दर बदन पर कोटि मदन बारें,
 चित जुभी चितवन लोचन विसाल की ।
 कालि इहि गली अली निकम्पो अचानक है,
 काह कहौ अटक मटक तेहि काल की ।
 मित्राई हौं रोम रोम आनन्द के धन, छुई,
 बसी मेरी आँखिन में आवनि गोपाल की ।

कृष्ण के सौन्दर्य और चाल ढाल गोपी को कुछ इतना सुन्दर लगा जिसे वह वर्णन करने में अपने आँव को असमर्थ पाती है। फिर भी वह उस पर जो प्रभाव पड़े उसको स्पष्ट अवश्य करना चाहती है—उसके हृदय में कृष्ण की चितवन प्रवेश कर गई और उसके कारण उसका रोम २ आनन्द से पुल-विद्र हो गया। इसके अतिरिक्त यह नहीं हुआ कि कृष्ण के चले जाने पर

उनके रूप का प्रभाव चला गया हो वह फिर भी उसकी आँखों में आकाश बस गया ।

घनानन्द ने अपने काव्य में हृदयगत प्रभावों को ही अधिक ध्यान दिया । उनके नायक नायिका अथवा गोपी कृष्ण केवल बाह्य रूप और चेष्टाओं को ही प्रदर्शित नहीं करते बल्कि अपने हृदय के उल्लास और उदगारों को व्यञ्जित करते हैं । इस सौन्दर्य को देखकर ऐसा नहीं होता कि बिना पत्रा के तिथि का पता न चले अथवा 'हरि नीके नैनानि तैं हरि नीके ये नैन' कहकर ही नायिका के नेत्रों का वर्णन कर दिया जाय । घनानन्द के कृष्ण और राधा का सौंदर्य तो हृदय पर अपना अधिकार करके नाना प्रकार के मनोवेगों को जन्म देता है और उसी सौन्दर्य को न मिलने पर कवि की आत्मा विरहिणी होकर जीवन पर्यन्त उसका स्मरण करती रहती है । संयोग का वह आन्तरिक प्रभाव ही विरह होने पर वियोगिनी के हृदय के तार तार से झटकार निकालने लगता है । प्रो० रामधारीसिंह दिनकर के शब्दों में यदि यह कहा जाय तो विलकुल उचित होगा—'और विरह तो घनानन्द की पूंजी ठहरा । विरह के जो स्वर उनके हृदय से निकले हैं वह गीतिकावली तो क्या, सूर की कविता में भी दुर्लभता से मिलते हैं । रीतिकाल की बौद्धिक विरहानुभूति की निष्प्राणता और कुंठा के वातावरण में घनानन्द की पीड़ा की टीस सदा ही हृदय को चीर देती है और मन सहज ही यह मान लेता है कि दूसरों के लिए किराये पर आँसू बहाने वालों के बीच यह एक ऐसा कवि है जो सचमुच अपनी ही पीड़ा से रो रहा है ।' (अनन्तिका जनवरी १९५४) ।

वियोग-पह का भाव सौंदर्य :—घनानन्द का प्रेम कोई घटना मात्र नहीं था बल्कि एक जीवन मरण का प्रश्न था । जिस भावुक कलाकार ने अपनी प्रेयसी के कारण राजदरबार को छोड़ा था अनेकों कुलीन वंशीय लोगों का अपमान सहा तथा उस काल के कठिणों द्वारा उनकी रिल्ली उड़ाई गई वह प्रेम एक साधारण घटना नहीं हो सकता । घनानन्द ने अपनी प्रेमिका को अपने हृदय मन्दिर में स्थान दिया था । उसके विरह को वह किस प्रकार सहन कर सकते थे । उनकी आत्मा रोने लगी और उस रदन में उनके हृदय के संचित भाव ही अभ्युन्नत बनकर बहे । उनका हृदय प्रेम रस से आर्द्र हो चुका था वह

प्रियतम के प्रियोग में तप्त हो गया और उगड़ी आर्द्रता उस वियोगजन्य ताप के कारण भाव बनकर उनके नेत्राकाश में बम गहे और फिर मृत्ति की घटाओं के छाने पर उर्ली घेन रख को जो मान के रूप में या प्रवाहित करके रश्मियों के हृदयों को निमग्नित करने लगी। प्रिय ने प्रथम तो इतना स्नेह बढ़ाया था किन्तु फिर इस प्रकार निर्मोही होकर चले गये कि जैसे कभी परिचय भी नहीं था। निरहिणी इनी दुःख के कागज सन दिन हाव हाव करती रहती है। यह वहाँ का न्याय है कि पहले तो मीठी २ बातें करके टगलों और फिर बात भी न करो। किन्तु ईस्वर के यहाँ असत्य इसका न्याय है कि जो किसी को सहाराता है उसे भी सहपना पड़ता है—

‘सुनी है कि नाहि यह प्रगट कहावति जू,
‘काहु बस पाय है मु कैसे कलपार है।’

कृष्ण की निष्ठुरता पर तथा उनको अनेक उपालम देती है। सब भी है कि जो हृदय टूट कर मरड २ हो चुका है उसने उपाशम्भ देने के अनिश्चित और गदा भी क्या है। प्रयोग में किस प्रकार मीठी २ बातें करके स्नेह का पाठ पढ़ाया। जिन मधुला पूर्ण बातों को सुनकर के कामोद्देग हुआ था। उन आनन्द के क्षणों को कोई कैसे भुला सकता है। कृष्ण की यह बातें आत्र भी उस निरहिणी के हृदय में एक मधुर टीस उत्पन्न कर रही हैं। किन्तु प्रिय इतना निष्ठुर है कि उसको विनोदिनी की दया पर तनिक भी दया नहीं आती—

‘क्यों हींस हेरि दरयो दियरा, अरु क्यों हित के चित चाह बढ़ाई।
‘काहे को मोले मुग मने बैननि, बैननि नैन निसैन बढ़ाई ॥
‘सो मुनि मो हिय में घन आनन्द सलनि क्यों हूँ कटै न बढ़ाई।
‘मोत मुदान अनीनि की पाटी हने पै न जानियै कौन पढ़ाई ॥

जिसको प्रिय ने मँझाग से निकाल कर अगनी बोंह का सहाय दिया था और उसको अगना ही बना लिया था। उसको आत्र इस निष्ठुरता के साथें हुवाया जा रहा है। यह तो अचित बात नहीं है क्योंकि जिस की प्रेम-रसों

पिलानर अपूर्व जीवन दिया था उसी के माथ इस प्रकार का व्यवहार किया जाये—

पहले अपनाय सुजान मनेह सों क्यों फिर नेह कौं तोरिये जू ।
निरधार अधार दै धार मँकार दर्द । गहि बाँह न कोरिये जू ॥
घन-आनन्द आपने चातक को, गुन बाँधि लै, मोह न छोरिये जू ।
रस व्याय कैं ज्याय बढ़ाय कैं आस विरास में यों किं कोरिये जू ॥

वियोग की चरम सीमा पर वियोगिनी की जो दयनीय अस्थ्या हुई है उसका निष्पन्न महाकवि ने अत्यन्त ही मार्मिकता के साथ किया है—

सोय गईं मुधि सोय गईं मुधि, रोय हँस्यो उन्माद जायौ है ।
मौन गहै, नकि चाकि रहै, चल बात कहै, तें न दाग दायौ है ॥
जान परै नहि जान ! दुन्है ललित ताहि कहा कछु आहि जायौ है ।
सँचिति ही पवित्रे घन-आनन्द हेत पयो किर्षा प्रेत लग्यौ है ॥

विरह के कारण हृदय के अनेक भाव क्षण क्षण में अपना रग उस विरहिणी के हृदय में उथल पुथल मचा कर दिगमते है । प्रेमोन्मत्तता की यह दशा कितनी कदणोत्पादक है । अब इस जीवन का क्या महत्त्व रहा ? यदि यह प्राण भी प्रिय के साथ ही चले गये होने तो भी ठीक था लेकिन अब तो इनको भी इसी प्रकार से कष्टों को झेलना पड़ेगा । वियोगिनी के हृदय की बसक अनायास ही उसके मुख से बड़े मनोवैज्ञानिक दृष्टि से निकल कर अपना प्रभाव पाठकों के हृदय पर डालती है—

‘हिली मन भावन अकेली मोहि कै चले’

वास्तव में उसका धनीभूत दुःख इसी कारण से तो है । यदि प्रियतम का वियोग नहीं होता तो उसको जीवन में यह दयनीय दशा क्यों देखनी पड़ती ।

उसका प्रेम तो चातक के समान ही है । जिस प्रकार चातक को अपने प्रिय स्वाति बल के अतिरिक्त और कुछ नहीं चाहिये इसी प्रकार घनानन्द की वियोगिनी भी केवल कृष्ण के दर्शनो के लिये ही अपने जीवन को इन वेदनाओं को सहन करने हुये भी रखना चाहती है । उसके बाँट में प्रिय का

स्मरण है और प्रिय के बौट में उस वियोगिनी को विस्मृत कर देना आया है फिर उपालम यदि वह दे भी तो कैसे दे। यह तो दैव के द्वारा ही निश्चित कर दिया गया था। अब तो केवल प्रिय के गुणों की गाँज ही जीवन के दिन व्यतीत करने है और किसी भी प्रकार से इस प्रेम के पथ से पीछे नहीं हटना चाहे प्रिय कैसे भी निष्ठुरता क्यों न दिखाये। उसको तो यह विरह भी प्रेम की मेंट के रूप में ही स्वीकार है। इसलिये न कोई शिकायत है। और न किसी प्रकार की कमजोरी ही दिखानी है। घनानन्द की वियोगिनी नायिका अपने प्रिय के प्रति अपनी सद्भावना प्रकट करते हुये कहती है कि उसकी अरुणा चाहे जिस प्रकार की रहे किन्तु उसका प्रियतम सदा आनन्द और हर्ष के साथ अपना जीवनयापन करे—

‘जित नीके रहो तुम्हें चाहे कदा पे असीस हमारियो लीजियो जू।’

विरहिणी को उत्सव और त्यौहारों के समय अपने प्रिय का न होना बड़ा खटकता है। होली का त्यौहार आनन्द और उत्साह को लेकर भारतीय पृष्ठों में आता है। किन्तु घनानन्द की वियोगिनी को किस प्रकार प्रियतम का वियोग खटकता है—

‘मिरो मन आली या बिलासी बनमाली बिन,
बावरे लीं दीरि दीरि परे सब ओर लीं।’

विरहिणी विरपराय है। वह इस कारण इस प्रकार कृष्ण के द्वारा सताई जा रही है यदि इस प्रश्न को कोई उससे पूछे तो वह उसे क्या उत्तर दे। वियोगिनी अत्यन्त सरल मान से कृष्ण से पूछती है—

यह देखि अकाम्य मेरी दसा कोई धूँके तो उत्तर कौन कहौ।

• प्रिय नेंकु विचारि नें देउ नताय हहा प्रिय ! दूरों पाँय गहीं ॥

कृष्ण की निष्ठुरता को किस सुन्दरता के साथ व्यक्ति किया है।—प्रेमसी उनकी निष्ठुरता को उनके मुख के द्वारा ही कहलाना चाहती है। यदि अपने मुख से प्रेमी की निन्दा करती है तो प्रेम के उदात्त भाव में कभी आजाती है। घनानन्द ने प्रेमसी को निश्चयता को किस मनोवैज्ञानिकता के साथ चित्रित किया है। प्रिय का वियोग प्रेमसी के ऊपर कुछ ऐसा प्रभाव डालता है कि

वह पत्र लिखने में भी अपने आपको असमर्थ समझती है। वियोग की अति-शयता के फल स्वरूप नेत्रों से अभ्रुओं का ओत उमड़ता रहता है इस कारण उसकी आँखों के सम्मुख अभ्रु ही छाये रहते हैं फिर मला वह पत्र किस प्रकार लिखे। हृदय में अनेकों भाव उठ रहे हैं किसे लिखे और किसे न लिखे। उसकी वेदना घनीभूत हो जाती है और वह अपनी वेदना को इन मर्मस्पर्शी शब्दों में व्यक्त करती है—

‘प्राण मरेंगे भरेंगे धिया पै अमोही सों काहु कौ मोहन लागी ।’

अभ्रुओं का प्रवाह किसी भी प्रकार नहीं रुकता। वियोगिनी की दशा दिन प्रतिदिन क्षीणातिक्षीण होती जा रही है। कोई भी ऐसा मनुष्य नहीं दिखलाई देता कि उसकी इस दशा का परिचय उसके प्रियतम को करादे। विवश होकर मेघ को ही अपना सन्देश बाहक बनाकर भेजती है। समयतः घनानन्द की वियोगिनी को पता है कि जब यक्ष को कुवेर के द्वारा शाप देकर उसकी प्रिया से एक वर्ष को अलग किया था तो उस समय उसको मेघ ही एक ऐसा सहायक प्रतीत हुआ जो कि उसके सन्देश को उसकी प्रिया के समीप पहुँचाने में समर्थ था। घनानन्द की वियोगिनी के हृदय की परशयता किस प्रकार फूट निकली है इसका पता निम्नलिखित पद से स्पष्ट हो जाता है—

परकाजहि देह कौ धारि फिरौ परबन्ध बधारय है दरसी ।

निधि नीर सुधा के समान करी सबही विधि संवनता सरसी ॥

घन आनन्द जीवन दायक हो बहु मेरी यौ पीर हिये परसी ।

कबहु था बिसासी मुजान के आँगन मो अँसुवान कौ लै धरसी ॥

इस प्रकार की छटपटाहट का चित्रण यही कर सक्ता है जो इस प्रकार के दुःख को स्वयं अनुभव कर चुका हो। घनानन्द का तो सम्पूर्ण जीवन ही पिरह की यातनाओं में बीता था। उसकी मुजान लौकिक रही तब उसने उनको सताया और जब अलौकिक होकर कृष्ण का रूप धारण कर लिया उस समय भी उनको उसके वियोग में रोना पड़ा। वियोगी कवि ने अपने मग्न हृदय में भावनाओं को ही सजोसर रखा और उन्हीं को उसने अपने काव्य में अंकित कर

भारा की स्वभाविकता और सरलता उन भावों का उत्कर्ष करने में अधिक सहायक रही है। घनानन्द ने अलंकारों और अनुप्रासों को जागरूक होकर काव्य में स्थान नहीं दिया वह तो उनके भावों के वेग के साथ स्वयं चले आये हैं। घनानन्द को शब्दों की शक्ति का पूरा ज्ञान था इसलिये उनके लाक्षणिक और व्यंग्य प्रयोग उनके भावों को उभाड़ने में अधिक सहायक हुये हैं। उल्लियों की निक्षिप्रता का तो इतना सुन्दर प्रयोग है जिसकी प्रशंसा नहीं की जाती। मुहायिरे और लोकोत्तियों को भी इस महान् कलाकार ने बड़ी सुन्दरता और उपयुक्तता के साथ व्यवहृत किया है। इस प्रकार महाकवि घनानन्द के काव्य में जिस प्रकार हृदय की गहरी पैठ भी उसी प्रकार कला-पद्म की कुशलता भी उल्लकोटि की थी। चिन्तु कवि ने कभी भावों के मारिण करने को इन कला-पद्म के उपकरणों को नहीं अपनाया। कुछ उदाहरणों के द्वारा इनके कला-पद्म का समन्वित रूप स्पष्ट हो जायेगा कि किस प्रकार इन्होंने अलङ्कारों और अन्य उपादानों का व्यवहार किया है।

कला का समन्वित रूप :—घनानन्द का काव्य प्रत्येक दृष्टि से समन्वित काव्य है। कवि ने मनोवर्गों के चित्रण के साथ २ कल्पना का रंग भी इस प्रकार चढ़ाया है कि यह उसके चित्रों को अत्यन्त स्पष्टता प्रदान करता है। अतः प्रकृति के अङ्गुन को कवि ने दिन साधनों से शुद्ध कर रखा है यह इस बात का परिचायक है कि कवि का ध्यान भावोत्कर्ष की ओर ही अधिक रहा। ऐसा नहीं हुआ कि भाव-पद्म कला-पद्म के कारण दब गया हो अथवा कलापद्म ने चमत्कार का रूप धारण कर लिया हो। अलङ्कार और अनुप्रासों की छटा यदि दिसलाई देती है तो वह भावों की उधड़ा को स्पष्ट करने के लिये ही। घनानन्द की अभिव्यक्ति जिस प्रकार सरल और स्वाभाविक है उसी प्रकार उनका कलापद्म भी अत्यन्त सरल और स्वाभाविक होते हुये भी उधकोटि का है। रूप का चित्रण करने हुए कवि ने जो सरलता दिखाई है वह एक उदाहरण से स्पष्ट हो जायेगी—

भजनै अति सुन्दर ध्यानन गौर

छुके हग रामत कानन छूँवै।

हंसि बोलन में छवि पूजन की

सरमा, उठर ऊपर जाति है ई ।
 लट लोल कपोल बलोल करे
 कल कल बनी बल बावलि है ।
 अल अल तरल उठै दुति की,
 परि है मनी रूप अरै भरव्यै ।

सौन्दर्य को किस प्रकार मूर्त्तिमान करके कवि ने दिखाया है । नेत्रों की बिजालता दर्शनीय है । हँसी की मिश्रता पृष्ठों के समान है जो अत्यन्त ही मोहक है । अल अल से कान्ति की छटा प्रस्फुटित हो रही है ऐसा प्रतीत होता है कि मानो रूप का रस कहीं घू न पड़े । रूप और सौन्दर्य दोनों का वाक्-चित्रण इस प्रकार से किया है कि उसका आन्तरिक प्रभाव भी स्पष्ट परिलक्षित होता है । अन्तिम पंक्ति में 'परि है मनी रूप अरै भरव्यै' का प्रयोग बड़ा सार्थक है । एक ओर भाव को स्पष्ट करता है तो दूसरी ओर उल्लेख अलङ्कार की भी छटा है । तीसरी पंक्ति, 'लट लोल कपोल बलोल करे कल कल बनी बल बावलि है' में अनुपास का कितना सुन्दर प्रयोग है । माया की सरलता और मधुरता के साथ २ प्रवाहशीलता भी किन्नी उपयुक्त है ।

माया की मायानुकूलता और अनुपास तथा अलङ्कारों का प्रयोग घनानन्द के हृदय की मायधारा के प्रवाह के साथ ही निकले हैं । उनको उसके लिए कोई प्रयत्न नहीं करना पड़ा । इसके अतिरिक्त शब्द भावों की उत्कृष्टता में सहायक है । राधा कृष्ण की जिस तल्लीनता के साथ प्रतीक्षा करती है उसको जो चित्रोन्नमता इस महाकवि ने दी है वह अपनी समता नहीं रखती—

मोर तैं साँझ लौं कानन ओर निहारति बावरी नैकु न हारति ।
 साँझ ते मोर लौं तारन ताकियो तारनि सौं इकतार न टारति ।
 न्यौ कहुँ भावतौ दीठ परै धन-आनन्द आँखुन ओसर गारति ।
 मोहन सौहन बौहन की लगियै रदै आँखिन के उर आरति ॥

उपयुक्त स्रैया घनानन्द के कलाकौशल के उच्च स्तर का परिचायक है । पूर्वानुरागिनी नायिका राधा के प्रेम की विमोहता और तल्लीनता को किस

उच्चता के साथ प्रदर्शित किया है। भावों की अतिशयता के साथ २ कला के सजाने की कौन सी सामग्री ऐसी है जिसे कलाकार ने न छुटाया हो। अलङ्कार अनुप्रास, भाषा, सौंदर्य सभी का समन्वित रूप उस में कवि के द्वारा रच दिया गया है। द्वितीय पंक्ति तो कला की दृष्टि से इतनी उच्च है कि रीतिकानीन कवियों की कला भी इसके सन्मुख भारिल और प्रयत्नसाध्य प्रतीत होगी। तीसरी पंक्ति का भाव भी कवि की मौलिक देन है। कल्पना के द्वारा कवि ने भाव को मूर्तिमान कर दिया है।

नायिका प्रेयोन्मत्त होकर बेसुख हो गई है उसने अपनी दशा का तनिक भी होरा नहीं। उसकी दशा इतनी बिगड़ गई है कि ऐसा प्रतीत होता है कि वह प्रेम के कारण इस अवस्था को पहुँची है अथवा उससे भूत प्रेत लग गये हैं। कवि ने भाव के प्रदर्शन में कला-पक्ष को भी भावों के अनुकूल ही रखा है। सरलता और स्वाभाविकता कवि का साथ नहीं छोड़ती—

लोय गई बुधि, सोय गई बुधि, रोय हँसै उन्नाद जग्यौ है।
मौन गहै चकि चाक्र रहै, चलि बात कहै, तै न दाह दग्यौ है।
जानि परै नहि जान ! तुम्हें लखि काहि कहा कहु आदि लग्यौ है।
सोचनि ही पचिये घनआनद हेतु पग्यौ किपौ प्रेत लग्यौ है॥

प्रेम से पीड़ित विरहिणी की दशा का भित्तिना सजीव चित्रण है। अनुप्रास की छटा और सन्देह अलङ्कार का भित्तिना सुन्दर सामञ्जस्य है।

इस प्रकार घनानन्द के काव्य में अनेकों उदाहरणों से यह स्पष्ट किया जा सकता है कि उनका काव्य सौंदर्य केवल एक पक्ष पर ही आधारित नहीं था। भाव तो उनकी रचनाओं में सर्वदा उच्चकोटि ही का रहा किन्तु कला-क्षेत्र भी किसी प्रकार गौण अथवा सिलेवाइ मात्र नहीं। वह भी भावपद के साथ कन्धे से कन्धा मिटकर चलता है और यही उनकी सरलता का कारण था। उनको रीति की परम्परा में अलग से जाने का कारण है।

भाषा की सङ्गीतात्मकता भी घनानन्द के काव्य सौंदर्य के उत्कर्ष का मुख्य कारण रही है। शब्द की ध्वन्यात्मकता के कारण जो उनकी रचनाओं में प्रादुर्शीलता है वह अत्यन्त अनुभूति है। विरह व्यथित हृदय इस दयनीय

अन्या को प्राप्त हो चुका है कि अब वह पवन के द्वारा ही अपने प्रियतम के चरणों की धूलि को मँगाना चाहता है। भासा की सजीवता और प्रगाढ़ शीलता के कारण कवित्त में जो सगीतात्मकता आई है। वह विरह बन्ध पर-बराता को किस प्रकार स्पष्ट करती है—

देरे बीर पौन ! तेरा सवे और गोन, बारी
तो मौ और कौन, मनें दरकोंही बानि दे ।
बगत के प्रान भोले, बहे तो समान धन—
आनन्द-निधान मुन्दान दुखिपान दे ॥
जान भविपारे गुन-भारे अन्त मोदी प्यारे,
अप है अनोदी बैठे, पीठि पहचान दे ।
विरह-विषाद मूरि, आगिन में रानी पूरि,
पूरि तिन पायन की हा हा नेंकु आनि दे ॥

शुक्ल जी इस कवित्त की भासा की सगीतात्मकता पर अत्यन्त लक्ष्य है। उनके कथनानुसार इस कवित्त से मृदग को ध्वनि ध्वनि होती है। किन्तु इसी एक कवित्त में क्या पनानन्द का काव्य इसी प्रकार की भासा से ओत प्रोत है। भासा की सगीतात्मकता के कारण ही इनके सबसे और कवित्त पाठकों को इतना सम्मग्न कर देते हैं कि कभी २ वह इन रचनाओं से सगीत का आनन्द ही लेते हैं। इस प्रकार उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि पनानन्द का काव्य भास और कला दोनों के साम्रज्य को लेकर ही चला है। कहीं पर भी कवि का ऐसा प्रयास नहीं कि उसने केवल कला-पक्ष का प्रदर्शन किया हो अप्रवा भासा के सजाने का कोई प्रयास किया हो। उनका काव्य हृदय के वास्तविक उद्गारों की अभिव्यक्ति है और उस अभिव्यक्ति को जिस कला के द्वारा सजाया गया है वह कला भी स्वाभाविक और सरल ही है। पनानन्द का काव्य इस प्रकार उन उत्तम काव्यों में आता है जो कवि के प्रयास के बिना ही भाषना की तरंगों के उठने पर रचे जाते हैं।

विश्रांति, खर, तुनखी आदि महाकवियों के काव्य इसलिये ही सरल हैं कि उनमें भास और कलापक्ष की सामग्री का प्रयोग समुचित रूप में है। पना-

नन्द के काव्य में भी इसी प्रकार का समुत्पन्न विद्यमान है। केवल कला का प्रदर्शन जैसा कि रीतिकाल के कवियों की रचनाओं में मिलता है, घनानन्द के काव्य में नहीं मिलता। शब्दालंकार को कवि ने कहीं भी अधिक महत्त्व नहीं दिया। यदि शब्दालंकारों का प्रयोग कहीं पर हुआ है वह भी उनके भावों को उच्चता प्रदान करता है। विहारी और सेनापति के समान चमत्कार और कला-बाज़ी का प्रदर्शन घनानन्द के काव्य में खोजने पर भी नहीं मिलेगा। उनका एक भी कविता और सबैसा इस प्रकार का नहीं जिससे यह प्रकट हो कि उसमें कवि ने अपनी बुद्धि का प्रयास किया है।

कला-पद और उसके विभिन्न उपकरणों का प्रयोग—

अलङ्कारः—अलङ्कारों का कविता में एक महत्त्व पूर्ण स्थान है। कवि की कल्पना को ऊँची उड़ानें इन्हीं के प्रयोग से काव्य में स्थान पाती हैं। यदि यह कहा जाय तो उचित होगा कि अलङ्कार ही कवि कल्पना के रूप को स्पष्ट करने का साधन है। भावों के प्रदर्शन में कवि की कल्पना न जाने कहीं कदा से सादृश्य और समानता का आरोप कर इन अलङ्कारों का सहज करती है। कभी विरोध के हाथ भावों को उभार कर उन्हें मूर्तिमत्ता प्रदान करती हैं। अलङ्कार वास्तव में कविता कामिनी के आभूषण हैं। किन्तु यह आभूषण यदि भार रूप बनकर लड़ जाते हैं तो काव्य के स्वाभाविक स्वरूप में भी बाधा डालते हैं। सरल कलाकार का कर्तव्य है कि वह इन अलङ्कारों का प्रयोग केवल काव्य की आत्मा भाव के उत्कर्ष के लिये ही करे। जिस प्रकार एक सुन्दर स्त्री का उपयुक्त शृङ्गार उसकी परिष्कृत मनोवृत्ति का परिचय देता है उसी प्रकार काव्य में अलङ्कारों का उपयुक्त प्रयोग काव्यगत भावों की उच्चता को प्रदर्शित करने में सहायक है। घनानन्द ने अपने काव्य में अलङ्कारों का प्रयोग किया है किन्तु वह अलङ्कार उनकी कला की उच्चता को ही प्रदर्शित करते हैं। उनके काव्य में साम्यमूलक और विरोध-मूलक सभी प्रकार के अलङ्कारों का प्रयोग है। विरोध मूलक अलङ्कारों की प्रधानता उनके काव्य में अधिक है। विरोध और विरोधाभास की तो इतनी भरमार है कि उनकी सख्या सैकड़ों तक पहुँचती है। इससे अतिरिक्त उर्मता, रूपक, उल्लेख, सदेह, भ्रम, अप्रत्युक्ति, असंगति आदि अनेकों

अलङ्कार भरे पड़े हैं। अब देखना यह है कि कवि का यह अलङ्कार विधान कही रीतिमालीन कवियों के समान केवल चमत्कार और पांडित्य का प्रदर्शन मात्र तो नहीं है। सर्व-प्रथम विरोधान्नास और विरोध को ही लेना चाहिये क्योंकि इनका प्रयोग कवि ने अधिष्ठान किया है। वियोगिनी के जीन को उसके प्रियतम ने पतंग बनाकर आशारूपी आकाश में अवधि रूपी डोर में बाँधकर उड़ा दिया। उन्होंने उसके प्राण रूपी पतंग को बड़े चाव से टील देकर उड़ा दिया है। किन्तु यह 'उद्धारक' इस पतङ्ग को अपनी ओर नहीं खींचता यद्यपि यह वियोग की वायु को अधिष्ठान से फटी जा रही है। उस विरोधिणी को आश्चर्य इस बात का है कि उसके प्राण रूपी पतङ्ग उसके प्रियतम के हाथ में रहते हुये भी उनका सामीप्य सुख प्राप्त नहीं कर पाते। विरह रूपी समीर की झटकों में प्राण रूपी पतङ्ग चंचल हो रहे हैं और स्नेह रूपी अभुजल से यह प्राण भाँग गये हैं फिर भी के आशारूपी आकाश में छाये हुये हैं।

विरोधान्नास की छटा के द्वारा दो स्थान पर भाव में उत्कर्ष लाने का कितना सुन्दर प्रयोग कवि ने किया है—१ 'हाथ साथ लाया, पै समीप न कहूँ लहे' के द्वारा प्रेम के इस भाव को व्यक्त किया है कि मन प्रिय के हाथ में रहते हुए भी उनका सामीप्य सुख प्राप्त नहीं कर सकता। २—'नेह-नीर भीज्यौ जीव तज गुड़ी लौ उड़्यौ रहै' में स्नेह रूपी नीर के नींगने पर भी मन न आने क्या उड़ रहा है। इस प्रकार विरोध के द्वारा भाव की उत्कृष्टता के दर्शन बड़ी ही सुन्दरता के साथ कराये हैं। साथ ही न जाने कितने अन्य अलङ्कारों को भी बड़ी स्वाभाविकता के साथ प्रदर्शित किया है—रूपक तो सर्वत्र पद में ही है। नीर... 'रहै' में तीसरी विधाना भी स्पष्ट है। साथ ही भाव की उच्चता भी अपनी समता नहीं रखती।

आस ही आकास मधि अवधि-गुनै बहाय
 चोपनि चढ़ाय टीनी, कीनी खेल सो यहँ ।
 निपट कठोर ये हो जँचत न आप ओर,
 लाटिले मुजान सो दुहेली दसा को कहै ॥
 अचिरबमई मोहि भई धन-आनन्द यो,

हाथ साथ लायौ पै समीप न कहुँ लहै ।
 बिरह-समीर की मन्डोरनि अधीर, नेह,
 नीर मीज्यौ जीव, तऊ गुड़ी लौं उड़यो रहै ॥

विरोधामास भी अकेला नहीं आता और भी अलङ्कार उसके साथ र
 अनायास ही चले आते हैं। नीचे सबेरे में अलङ्कारों का प्रयोग कितना
 स्वाभाविक है—

घन-आनन्द जीवन मूल सुखान की कौंधन हूँ न कहुँ दरसै ।
 सु न जानिये धौं कित छाव रहै दृग-चाविग-प्रान सपे तरसै ॥
 बिन पावस तो इन्हें ध्यावस होन, सु क्यों करि ये अब सो परसै ।
 बदरा बरसैं तिलु पै घिरि कैं नित ही अँलिया उधरी बरसैं ॥

अन्तिम पंक्ति—‘बदरा बरसैं.....उधरी बरसैं’ में विरोधामास का सुन्दर
 प्रयोग है और पूरे पद में श्लेष रूपक है।

विरोध का एक उदाहरण और देखिये—जब मैं प्रिय को देखा है उस
 समय से प्रेयसी की जो दशा हो रही है उस को अलङ्कार के प्रयोग ने कितना
 मार्मिक बना दिया है—

जे तो घट सोखौ पै न पाऊँ कहाँ आहि सो धौं
 कोषी जीव जारै अटपटी गति दाह की ।
 धूम कौं न घरें गात सीरी परै ज्यों ज्यों जरे,
 टरै नैन नीर बीर ! हरै मति आह की ॥
 जतन बुझे हैं सब जाकी अरु छागों, अब,
 कबहुँ न दबै मरी ममक उमाह की ।
 जब तैं निहारे घन-आनन्द सुखान प्यारे,
 तबनें अनोखी आगि लागि रही चाह की ॥

जब से आनन्द के घन (कृष्ण) को देखा है उस समय से यह प्रेम की
 अग्नि और भी अधिक तीव्र हो गई है। बादलों को देखकर अन्य आग तो
 मंद पड़ जाती है किन्तु यह प्रेम की आग कुछ इस प्रकार की है कि यह बादलों

को देखकर और भी अधिक तीव्र हो जाती है ! व्यतिरेक अलंकार के द्वारा प्रेम की आग को सामान्य आग से अधिक बढ़ी चढ़ी बताया है ।

इसी प्रकार निम्नलिखित पंक्ति में भी विरोधामास को कितनी सरलता पूर्वक दिखाया गया है—

‘भूँठ की सचाई छाक्यौ त्यों हित कचाई पाक्यौ,
ताके गुनगन धन-आनन्द कहा गनी ।

‘भूँठ की सचाई छाक्यौ.....पाक्यौ’ में विपरीत-लक्षणा से विरोधामास की मुन्दर भावक है ।

प्रिय के दर्शनों से आत्मा को नृपति हो नहीं होती चाहे वह प्रियतम को कितना ही देखती रहे । अथ इन आत्मा को दशा कुछ इस प्रकार की हो रही है जैसे कोई मस्मक रोग का आदमी खाना अधिक चाहता है किन्तु उसको लपन करने पड़े—

✓ देखिये दसा असाध अँखियों निपेटनि की,
मसमी बिधा पै नित लपनि करति है ।’

स्नेह को समी कवियों ने मुन देने वाला और रख से भिक्त करने वाला कहा है । किन्तु घनानन्द की नायिका के हृदय में स्नेह युक्त बातों को मुनकर अग्नि प्रज्वलित होने लगती है तथा ज्वाला के अनेकों समूह मसाल की भाँति जलने लगते हैं—

नेह-भीनी बातें रसना पै उर-आँच लागी
बागै धन-आनन्द ज्यों पु बन मसाल है ।

अन्य अग्नि तो चिनगारी निकालती है किन्तु इस विरह की अग्नि से नेत्रों में अश्रुजल की वर्षा होती है । चाँदनी शीतलता प्रदान करने वाली होती है किन्तु उस विरहिणी को चाँदनी भी अग्नि के समान दग्धकारी प्रतीत होती है । इसके अतिरिक्त अग्नि की झर तो नीचे से ऊपर की ओर चलती है किन्तु उस विरहिणी को चाँदनी रूगी ज्वाला ऊपर से नीचे की ओर आकर जलाती है—

‘हे विपरीन महा धन आनन्द अम्बर ते धर को भर लाई ।
जारीत अङ्ग अनङ्ग की आंचनि बोनट नहीं मु नई अगिलाई ॥

इसी प्रकार कटाक्षों के बाणों को भी कवि ने विरोधाभास के द्वारा सामान्य बाणों से अद्भुत कहा है । सामान्य बाणों को देखकर मनुष्य को मय लगता है किन्तु कटाक्ष रूपा बाण मन को अत्यन्त अच्छे लगते हैं—

‘चलत सजीवन मुजान दग-हायन तें,
प्यासी अनियारी कचि रखवारी ओट हैं ।
जब जब आरै तब तब अति मन मावै
अहा कहा विरम कटाक्ष-सर-बोट है ॥’

प्रिय के दर्शनों की प्यासी आँखें न जाने कहाँ से अभ्रुओं की इतनी लम्बी धारा को प्रवाहित कर रही है । प्यासी स्वयं है किन्तु उन्हीं के द्वारा पानी भी बहाया जा रहा है कैसी विरोधी बात है—

‘प्यास मरी बरसैं तरसैं मुख देखन की अँखियाँ दुखियाई ।’

घनानन्द की विरहिणी अन्य विरहिणियों से अनोखी है । अन्य विरहिणी तो विरह में ही अपने प्रियतम से अलग रहती हैं किन्तु इस के संयोग में भी विरह के समान ही प्रियतम में दर्शनों में बाधा पड़ती है । घनानन्द ने किस चतुरता के साथ वियोगिनी की परवशता के भाव को व्यक्त किया है—

‘कौन वियोग भरे अँखुआ जो वियोग में आगेई देखन भावत’

वियोगिनी ने आँखों में उजड़पन को बसा रखा है । यह भी महान आश्चर्य की बात है कि उजड़ी हुई चीज़ को बसाया कैसे जा सकता है । लेकिन महा-कवि घनानन्द की विरहिणी की आँखों में तो इसी प्रकार का विरोध है—

‘उबरनि बसी है हमारी अँखियाँ देखो,
सुबस मुदेस जहाँ भावने बसत हो ।’

इसी प्रकार जल अङ्गो को जलाता है और राग के गाने से स्वर मग हो जाता है तथा सनत्ति दिगति का कारण हो जाती है—

‘जल जारै अझ, और राग करै स्वर भङ्ग

सपति विपति पारै, बड़ी विपरीति है।’

विरोधामास अलङ्कारों के द्वारा कवि ने अपने काव्य में जो सौन्दर्य का उत्कर्ष किया वह हिन्दी के अन्य कवियों में ढूँढ़ने पर भी नहीं मिलेगा। इस अलङ्कार पर कवि का एक मात्र अधिकार था। उनके काव्य में इस अलङ्कार के द्वारा अर्थ सौन्दर्य की सुन्दर योजना की गई है।

रूपक के द्वारा भी कवि ने अर्थ को सौन्दर्य प्रदान किया है। कहीं पर अङ्गों की दशा को होली के राग-रग के रूप में रूपक के सहारे दिखाया है कहीं पर शरीर के ऊपर श्रुतुओं का ही आरोप कर दिखाया है। धनानन्द के काव्य में रूपक को भी अधिक महत्व दिया है। नायिका का शरीर पीला पड़ गया है ऐसा प्रतीत होता है उसके अङ्गों को कामदेव ने रङ्गकर होली खेली है। नेत्रों से अभ्रुप्रवाह निकलकर पिचकारी का कार्य कर रहा है। उसके छिटके बालों से प्रतीत होता है कि उनको किसी ने होली खेलते भङ्गभोर दिया है इसलिये बाल बिखर गये हैं। विरह की अग्नि को हृदय में जलकर नायिका ने होली के जलाने का उपक्रम किया है और जिस प्रकार नये अनाज को होली की आग में भूनते हैं, उसी प्रकार वह अपने प्राणों को होरा बना रही है। रूपक की सजलना का अन्धा उदाहरण है—

पीरी परि वेह छीनी, राजति सनेह मीनी

कीनी है अनग अझ अक्ष रद्ग बोरी सी।

नैन-पिचकारी ज्यों चल्पीहँ करँ दिन रैन,

बगराये बागन फिरत भङ्गभोरी सी ॥

करों लीं बलानों घन-आनन्द दुरेली दसा,

पागमई भई जान प्यारे वह मोरी सी।

दिनारे निहारे दिन प्राननि करति नोरा,

विरह-अङ्गारिन मगार दिय होगी सी ॥

कहीं पर प्रिय की निष्ठुर नीति को शिकारी की नीति से भी अधिक निष्ठुर और कठोर कर दिखाया है। जिस प्रकार शिकारी जुगा डालता है

उसी प्रकार प्रिय ने भी कपट के प्रेम का जुगा डालकर उस विरहिणी को भी अपनी गुण रूपी रस्सी में फँस लिया है। जिस प्रकार बहेलिया पत्नों से हीन कर देता है उसी प्रकार प्रिय ने भी उसको असहाय कर दिया है। अब तक तो उसके प्राण रूपी स्वर्ग आशा रूपी वृक्ष पर बैठे थे किन्तु अब उनका वहाँ पर बैठना कठिन है क्योंकि प्रिय की सुन्दरता रूपी जुगा अब भी उनको लालायित कर रहा है—

अधिक अधिक तँ मुझन सीति रावरी है,
कपट जुगौ दै विर निपट करीं नुरी ।
गुननि पररि लै निपौल करि छोड़ि देठ,
मरहि न जियै, महा विगम दया-धुगी ॥
हाँ न जानों कौन घों ही यामै सिद्धि स्वारथ की,
लखी क्यों मरित प्यारे अन्तर-कथा नुरी ।
कैसे आछा-दुम पै बसेरौ लहै मान-खग
बनफ निरुहै धन-आनन्द नई नुरी ॥

वियोग में प्रानरूपी पखेरू रूप रूपी जुगो को देखकर फँसने को लालायित हो जाते हैं इसलिये वियोगिनी प्रिय से प्रार्थना करती है, कि अब तो अवधि रूपी दिवाकर का अस्त होने वाला है इसलिये मुखरूपी चन्द्र को दिखाने की कृपा करिये—

‘प्रान-पखेरू परे तराई लखि रूप-जुगौ पु कँदे गुन गायन ।
+ + + +
+ + + +

देहु दिखाय दई मुन्-चन्द्र लग्यौ अब औधि दिवाकर आयनि ।

विरह के कारण नायिका के अङ्गों का सौंदर्य उसी प्रकार मूढ़ गया है जिस प्रकार कि पतङ्ग में पेटों की दशा हो जाती है। विरहिणी के शरीर की दशा को रूपक के आधार से पतङ्ग के समान दिखाने में महाकवि पतानन्द अत्यन्त ही सफल हुये हैं—

ललित तमालनि सों बलित नवेली बेलि,
 केलि-रस भेलि हँसि लखौ मुख सार है ।
 मधुर विनोद स्वेद जलकन मकरद,
 मलय समीर सोई मोद उद्गार है ।
 वन की वनक देखि कठिन बनी है आनि,
 वनमाली दूर आली मुनै को पुकार है ।
 बिन घन-आनन्द सुजान अक्ष पीरे परि,
 फूलत बसन्त हमें होत पतम्भार है ॥

सौंग रूपक के द्वारा कवि ने कृष्ण की दशा का चित्रण वर्षाकालीन
 मेघ के समान बढ़ा ही सुन्दर किया है—

तेरे हित हेली ! अनुराग-बाग-वेली करि,
 मुरली-गरज भूमि-भूमि सरसत है ।
 लोने अङ्ग रङ्ग बानि जंचला छटा सों पट,
 पीत कों उमगि लै लै डिये परसत है ।
 चार के समीर की भङ्गोरनि अघीर है है,
 उमड़ि घुमड़ि बाही ओर दरसत है ।
 लोचन सबल क्यों हू उपरै न एकौ पल
 ऐसे नेह नीर बनश्याम बरसत है ॥

इसी प्रकार प्रेयसी की उमग को रूपक के द्वारा व्यञ्जित करके अमल्लुत में
 प्रस्तुत के विधान का सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत किया है । प्रिय के आने की प्रस-
 न्ना के कारण ओ प्रेयसी की अवस्था हुई है उसको कवि ने मूर्तिमत्ता प्रदान
 कर अपने कला-कौशल का अच्छा परिचय दिया है—

ललित-उमग-वेली आलवाल-अन्तर तें,
 आनन्द के घन सौँची रोम रोम है चढ़ी ।
 आगम उमाह-चाह छायाँ मु उछाह रग,
 अङ्ग अङ्ग फूलनि दुकूलनि परै बढी ॥
 भोलति बघाई दौरि दौरि कें छधीले हग,

। हाथ साथ लाग्यो पै स्पर्श न कहूँ लहे ।
विरह-समीर की झकोरनि अधीर, नेह—

नीर मीन्यो जीव तऊ गुड़ी लौ उड़्यो रहे ॥

यथासंख्य अलंकार का एक सुन्दर उदाहरण कवि ने दिया है । मीन और पतङ्ग के विषय में कुछ नहीं कहा केवल उनसे विरहिणी के प्रेम का आभास दिया है—

‘बिहारे मिलै मीन पतङ्ग दगा कहा मो जिय की गति को परसै’

परिवृत्ति अलङ्कार का प्रयोग भी कवि ने भागवतिका में आकर ही किया है—

‘धन-आनन्द प्यारे मुजान मुनौ यहाँ एकतैं दूसरो आँक नहीं ।

तुम कौन धौ पाठी पढे हो लला मन लेहु पै देहु छटोंक नहीं ॥’

एक मन अर्थात् पर्याप्त मात्रा में तो ले लेते हो किन्तु उसके बदले में देते छटोंक भर भी नहीं । दूसरे शब्दों में मन जैसी बहुमूल्य वस्तु के बदले में एक कटाक्ष भी (छटोंक का उल्टा) नहीं देते ।

असंगति अलङ्कार का एक उदाहरण उनके काव्य सौंदर्य को दिखाने को पर्याप्त होगा । वैसे तो असंगति अलङ्कार का प्रयोग भी उनके काव्य में अनेक स्थानों पर किया गया है । कटाक्ष का प्रभाव बड़ा ही मयकर होता है—

‘नैननि में लागै जाय लागै सो करेजे बीच’

अपन्क्ति अलंकार को भी कवि ने अपने काव्य में स्थान दिया है—

‘जारत अङ्ग अनङ्ग की आँचनि जोन्ह नहीं सु नई अगिलाई ।’

उपमा, उत्प्रेक्षा आदि अन्य अलंकार तो घनानन्द के काव्य में अनेक हैं । उनका उदाहरण देना आवश्यक नहीं । शब्दालङ्कारों में श्लेष, यमक आदि अलङ्कारों का प्रयोग कवि ने बहुत कम किया है । इसका कारण भी स्पष्ट है । कवि को उन अलंकारों को अपने काव्य में स्थान नहीं देना था जो कि चमत्कार मात्र के लिये व्यवहृत होते हैं । काव्य में शब्दालङ्कारों का प्रयोग केवल चमत्कार प्रदर्शन के लिये ही होता है । रीतिवालीन कवियों ने शब्दालङ्कारों

के प्रयोग में अपनी रुचि अधिक दिखलाई थी । सेनारति ने तो इन अलंकारों को अपने काव्य में इतना अपनाया कि उन्होंने श्लेष वर्णन नाम से सैकड़ों पर लिल हाते । महाकवि धनानन्द का काव्य चमत्कार प्रदर्शन के दौरे से सर्वथा वंचित रहा । उन्होंने तो अर्थ गौरव की ओर ही अपना ध्यान आकर्षित किया और उसी का परिणाम है कि उनके काव्य में अधिकतर अर्थालङ्कारों को ही स्थान दिया गया । फिर भी उनके काव्य में कहीं-कहीं शब्दालङ्कारों का प्रयोग भी किया गया है । यमक के कुछ उदाहरण दिये जाते हैं—

१— मोही मोह बनाय के, अरे अनोही बोहि ।
सो ही मोही सी कठिन, क्यों करि सोही तोहि ॥

इसमें सोही और मोही शब्दों का प्रयोग निगार्यक है ।

इसी प्रकार एक और पद में भी यमक का सुन्दर उदाहरण कवि प्रतिभा द्वारा किया गया है—

मानस को बन है बागै,
बिन मानस के बन से दूरतैं हो ।
ते मन मानस ते सरतैं तिन
सों मिलि मानस क्यों सरतैं हो ॥

परिकुण्डल का संक्षिप्त चमत्कार कवि के द्वारा किया गया है—

‘मैरो मनोरथ हूँ पुरिये अरु हँसु मनोरथ पूनकारी’

उपर्युक्त ‘मनोरथ’ शब्द में श्लेष की भी सुन्दर मल्लक है—मनोरथ का अर्थ मन का रथ हुआ और साथ ही अर्थ को ध्वनित करता है इसके अतिरिक्त अर्तुन का रथ कहने का कार्य भी ध्वनित होता है ।

अनुप्रासों पर तो धनानन्द का एकाधिकार था । इनके काव्य में अनुप्रासों की छूटा तो कदम कदम पर परिलक्षित होती है । अनुप्रासों के प्रयोग के कारण ही इस महाकवि ने अपने काव्य को सजीवात्म्यता प्रदान कर एक विकसित रूप दिया । भाषा की प्रगल्भता और तीव्रगति अनुप्रासों के प्रयोग के कारण ही है । एक नहीं इस प्रकार के अनेक उदाहरण उनके काव्य

में से दिये जा सकते हैं जहाँ अनुप्रासों का प्रयोग भी इनके काव्य को माबोत्कर्ष की ओर ले गया है—

‘सौंफ लें मोर लों तारनि ताकिवो तारनि सों इनकार न टारति’

नीचे की पंक्ति में ‘र’ और ‘धा’ की पुनरावृत्ति के द्वारा अनुप्रास की कितनी सुन्दर योजना महामहि ने की है। साथ ही इन अनुप्रासों के द्वारा काव्य के भाव-पक्ष को भी उड़ाया है—

‘निरधार अघार दै धार मैंभार, दई ! गरि बाह न बोरिये जू।’
इसी प्रकार—

‘चाहे चाह चारनि जकोर भयो चाहत ही,
मुखमा-प्रकाम मुख मुधाधर पूरे को’

‘व’ के प्रयोग के द्वारा कवि ने अनुप्रास के सौंदर्य से भारा की गति को अवाध धारा के समान तीव्र कर दिया है। अनुप्रास अपने कार्य को कवि की आशानुसार ही कर रहे हैं साथ ही मारों की भी अग्रहेलना नहीं करते।

किसी किसी कवित्त को तो अनुप्रासों ने एक अपूर्ण गति दी है। ऐसा प्रतीत होता है कि कोई निर्भर पड़ाइ से अपनी पूर्ण गति से गिर रहा हो। नीचे विरहिणी के विरह-जनित उदगारों को ध्यक्त करते हुए कवि ने अनुप्रासों के प्रयोग के द्वारा उसकी हृदयगत रीति को प्रदर्शित कर दिखाया है—

कारी कर कोविला कर्हा की बैर काढ़ति री
कूकि कूकि अत्रही करेजी किन कोरिलै ।
पैंछे परे पापी ये बलापी निसप्रीस ज्योंही,
चानक ! घातक त्यो ही तू हू कान कोरि लै ।
आनन्द के घन प्रान जीवन मुबान विना,
जानि कै अरेली सब घेरी दल जोरि लै ।
जो लों करै आवन गिनोट मन भावन वे
तौ लों रे दरारे बजमारे, धन धोरिलै ॥

सम्पूर्ण कवित्त अनुप्रासों की छटा से आहत है। निम्न चमत्कार के दर्शन

न होकर विरहिणी की बेवसी अथवा पिवसता के ही दर्शन हैं। एक महाकवि को लेखिनी इसी प्रकार सर्वदा कला के प्रत्येक उपकरण का प्रयोग करती है जिससे उसके काव्य के भाव सौंदर्य में किसी प्रकार की कमी न आये। घनानन्द के काव्य में ऐसे स्थल ढूँढ़ने पर भी नहीं मिलेंगे जहाँ उन्होंने अनुप्रासों का प्रयोग चमत्कार प्रदर्शन के लिये किया हो।

अनुप्रासयुक्त भाषा के लिखने की ओर घनानन्द का ध्यान सर्वदा रहा किन्तु साथ ही वह उस ओर भी जागरूक रहे कि अनुप्रास कहीं उनके काव्य को शब्दाडम्बर मात्र ही न बना दें। इसी जागरूकता का परिणाम है कि उनको सेनापति और पद्माकर के समान आलोचकों के द्वारा चमत्कार और वाच्य विधान का सफल कलाकार न कह कर अन्तर्दृष्टियों का कुशल चितेरा माना गया। इस बात को लेकर यदि उनके काव्य को खोजा जाय तो कहीं ऐसा स्थल नहीं मिलेगा जहाँ कवि भावनाओं के चित्रण को छोड़कर चमत्कार की ओर मुका हो।

अलंकार का प्रयोग काव्य में दो प्रकार से किया जाता है। प्रथम तो वह अलंकार हैं जिनका कार्य चमत्कार प्रदर्शन है और उनकी चर्चा ऊपर की जा चुकी है। शब्दालङ्कारों का कार्य चमत्कार प्रदर्शन करना ही है। और दूसरे प्रकार के अलंकारों के अन्तर्गत अर्थालंकार आते हैं जिनका प्रयोग भाव को हृदयगम कराने के लिये ही होता है। महाकवि घनानन्द के काव्य में अर्थालंकारों का प्रयोग ही अधिक है। इससे भी स्पष्ट है कि घनानन्द का ध्यान भाग्यजनना की ओर ही अधिक रहा है। इस प्रेमी कवि को तो अपनी हृदय की झलक को ही काव्य में गमना था। इसलिये इससे शब्द चमत्कार की क्या आवश्यकता थी। इसके हृदयगत भावों का प्रभाव ही कुछ इस प्रकार का है जिसके कारण पाठक का हृदय चमत्कृत हो जाता है।

वाग्वैदग्ध्य और उक्ति वैचित्र्य—

वाग्वैदग्ध्य और उक्ति की विचित्रता काव्य में अपना प्रमुख स्थान रखती है। जो कवि अपने कथन में अथवा अपनी भाषा में जितनी अमिष्यजन शक्ति रखेगा उसका काव्य उतना ही उत्कृष्ट कोटि का होगा। महाकवियों की भाषा

में बाणी की इस शक्ति को अवश्य स्थान दिया जाता है। तुलसी धर आदि कवियों की सरलता का प्रमुख कारण यही था कि उनके काव्य में उपयुक्त दोनों विशेषताओं का समावेश पाया जाता है। ऐतिहासिक कवि बिहारी की सरलता का तो प्रमुख कारण ही यही था कि उनके काव्य में वाग्वैदग्ध्य और उक्ति-वैचित्र्य को प्रमुख स्थान दिया गया। श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने बिहारी की 'वाग्विभूति' नामक पुस्तक में बिहारी के इस गुण की प्रशंसा दिल खोलकर की है—“बिहारी में कला और भाव दोनों का सामंजस्य है। उनके कलापक्ष में वाग्वैदग्ध्य बहुत अच्छा पाया जाता है। जिस मत्तानी शैली से बिहारी ने अपनी सतसई की रचना की है वह कहीं अन्यत्र नहीं देखी गई। उनके वाग्वैदग्ध्य के कारण ही प्रत्येक युग के लोग नये नये अर्थ निकाल कर उसकी टीका करते रहे हैं।” बिहारी के उक्तिवैचित्र्य के विषय में मिश्र जी ने अपने विचार आगे इस प्रकार प्रदर्शित किये हैं—“बिहारी के उक्तिवैचित्र्य पर भी दृष्टि डालनी चाहिये। उक्तिवैचित्र्य से तात्पर्य दूर की कीड़ी हाने से नहीं बरन् किसी बात को स्पष्ट करने की युक्ति या मुद्रा, रूप आदि को अपनी निरीक्षण शक्ति से निरूपित करने की समर्थ से है।”

उपयुक्त उद्धरणों को केवल इसीलिए दिया गया ताकि इन दोनों—वाग्वैदग्ध्य और उक्तिवैचित्र्य के रूप को आसानी के साथ समझा जा सके। घनानन्द के काव्य में इन दोनों का समावेश पर्याप्त मात्रा है और यदि यह कहें कि इनके काव्य की उत्कृष्टता का कारण भाषा के इन दोनों गुणों का प्रयोग था तो असुक्ति नहीं होगी। महाकवि घनानन्द के काव्य में जो चमत्कार आया है उसका मूल कारण उनकी बाणी का वाग्वैदग्ध्य ही है। उनकी भाषा की अभिव्यजन शक्ति के कारण ही उनको इतनी सरलता मिली है। किन्तु उसका कारण भी स्पष्ट है। घनानन्द को जिस प्रकार भावों के रूपों को व्यक्त करने की शक्ति थी उसी प्रकार उनकी भाषा भी उनके हाथ का लिलौना थी। भाषा पर उनका इतना अधिकार था कि वह चाहे जिस प्रकार के भावों को सरलता पूर्वक प्रकट कर देते थे। भाषा पर अधिकार होने के कारण ही इनका वाग्वैदग्ध्य भी प्रभावशाली बन पड़ा है—

‘नेह-भीड़ी बातें रसना पे उर आँच लागै’

‘नेह-भीजी बातें’ कहकर कवि ने अर्थ को द्विविधि रूप में दिखाकर क्लृप्ति सञ्चलता दिखाई है। नेह में भी स्नेह और तेल दोनों अर्थों को निहित कर दिया है तथा ‘बातों’ का प्रयोग भी वचन और वक्तियों दो अर्थों के लिये हुआ है। इस प्रकार दो अर्थों को कवि ने बड़े चमत्कारपूर्ण ढंग से दिखाकर अपनी कला चातुरी का अच्छा परिचय दिया है। स्नेह से भीगी (तेल से भीगी) बातें (वक्तियों) ज्यों ही सुनाने को जीभ के ऊपर लाई जाती हैं उसी समय हृदय के भीतर से विरहाम्नि की ऐसी लपटें उनमें लगती हैं कि यह बातें (वक्तियों) मशालों की मूर्ति जलने लगती हैं। अर्थ के इस सौन्दर्य का श्रेय कवि के वाग्वैदग्ध्य को ही दिया जायगा।

घनानन्द का वाग्वैदग्ध्य उनके विरोधाभासों में बड़ी सुन्दरता से दिखाया गया है। विरोधाभास अलंकार का प्रयोग जो इनके काव्य में इतनी प्रचुरता से से पाया जाता है उसका कारण भी वाग्वैदग्ध्य ही है। एक उदाहरण से स्पष्ट हो जायगा—

जाहि जीव चाहे सो तहाँ पै ताहि दाहे,
 बाहि हूँ इत ही मेरी मनि गति गई सोय है।
 करी कित दीर, और रहौं तो लहाँ न दीर,
 पर उजारि कै बसत बन जोय है ?
 बनी आनि ऐसी घन-आनन्द अनैसी दसा,
 जीवौ मान प्यारे विन जागँ गयो सोय है।
 जगत हँसन गौ त्रियत मोहि तानै नैन,
 मेरी दुख देखि रोयो फिर कौन रोय है।

अपुनः पद के अर्थ का सौन्दर्य वाग्वैदग्ध्य के कारण ही है। इसमें ‘जीवौ’ और ‘जगत’ शब्द का प्रयोग तो कवि की कला विषयक कुशलता का अच्छा उदाहरण है। जीवौ शब्द का अर्थ कवि ने रखा है—१—जीवित रहना और २—जीव, इसी प्रकार जगत शब्द के भी दो अर्थ हैं—१—जागते हुये और २—सुसार। घनानन्द की इसी वाग्वैदग्ध्य का कारण है कि उनका काव्य वित्त को आकर्षित करता है।

इसी प्रकार निम्नलिखित पंक्ति भी उनके भाषा विषयक कौशल का सुन्दर उदाहरण है—

‘तुम कौन सी पाटी पढ़े हो लला

मन सेत हो देत छत्रोंक नहीं’

‘मन’ शब्द भी द्विआर्थक है। मन से तात्पर्य हृदय से भी है और ४० सेर से एक मन से भी। छत्रोंक का अर्थ है उल्टा करके बटाऊँ और वैसे १ सेर का खोलदिया भाग। दोनों प्रकार से अर्थ के सौन्दर्य में उत्कर्ष ही होता है।

इस प्रकार एक दो नहीं सैकड़ों स्थान पर घनानन्द के वाग्यैदम्भ्य की छटा परिलक्षित होती है।

वक्ति-वैचित्र्य :—काव्य में शब्द की लक्षणाशक्ति के द्वारा जो अर्थ में सौन्दर्य लाया जाता है वह अनूठा होता है। किन्तु रीतिकालीन कवियों के बहुत कम कवियों में कहीं २ लाक्षणिक प्रयोगों को अपनाया है। किन्तु महाकवि घनानन्द की प्रतिभा ने काव्य विषयक प्रत्येक सौन्दर्य को अपने काव्य में स्थान दिया। उनके शब्दों में लक्षणा का भी सौन्दर्य अभूतपूर्व है। लाक्षणिक प्रयोग के कारण इनके काव्य में अर्थ के शोतन की अपूर्व शक्ति आ गई है। शुक्ल जी का यह कथन अक्षरशः सत्य है—“लक्षणा का विस्तृत मैदान खुला रहने पर भी हिन्दी कवियों ने इसके भीतर बहुत कम पैर बढ़ाया। एक घनानन्द ही ऐसे कवि हैं जिन्होंने इस क्षेत्र में अच्छी दौड़ लगाई। लाक्षणिक मूर्तिमत्ता और प्रयोग वैचित्र्य की जो छटा इनमें दिखाई पड़ी, खेद है कि वह पीने दो सौ वर्ष पीछे जाकर आधुनिक काल के उत्तरार्द्ध में अर्थात् वर्तमानकाल की नूतन काव्यधारा में ही ‘अभिव्यञ्जनावाद’ के प्रभाव से कुछ विदेशी रंग लिये प्रकट हुई।” (हिन्दी साहित्य का इतिहास पृ० ४०५)

इससे स्पष्ट है कि घनानन्द ही एक ऐसे कवि थे जिन्होंने हिन्दी साहित्य में लाक्षणिक प्रयोग को सर्वे प्रथम इतना महत्व दिया। छाप्यावादी काव्य के भीतर जो लाक्षणिक प्रयोग इस काल में आया उसका प्रारम्भ घनानन्द ने ही किया था। उनके काव्य में इस प्रकार के प्रयोग मरे पड़े हैं।

(अ) विरह की प्रवृत्तता के कारण चोदनी को कवि ने एक नई प्रकार की आग बना दिया है—

‘जगति आग अनग की आँचनि जोन्ट नहीं सुनई अगिलाई’

(ब) अरसानि गही यह वानि कट्टु, सगसानि सों आनि निहारति हे ।

(घ) विराग के दास भी उक्ति के वैचित्र्य को प्रदर्शित किया है—

‘मूठ की सचाई छाक्यो, त्यों हित क्वाँई पाक्यो,
ताके गुन गन धनआनन्द कहा गनी ।

(च) उजरनि को बसाने का देखा सुन्दर प्रयोग है—

उजरनि बसी है हमारी अँखियान देखौ,
सुनस सुदेस जहाँ रावरे बसत हो ।

(छ) प्रेयसी की आँखों के सन्तुन जो ससार का घेरा या यह दृष्टि से
हट गया—

‘उधरो बग, छाव रहे धन-आनन्द चातक ज्यों तकिये अमती’

(ज) प्रिय के विरोग में प्रेयसी की अन्धता अत्यन्त दयनीय है । कवि ने
किस प्रकार एक उक्ति के द्वारा ही उसकी अन्धता का परिचय दिया है—

‘अँखियाँ ये खुली ही रह जावँगी’

(झ) प्रिय का चन्द्ररूपी आनन न देखने से विरोगिनी अमाश्या की राशि
बनी हुई है—

‘जीवनि भूरति जान को आनन हैं बिन हेरे सदा ही अमावस’

(ञ) प्रिय को अनेक मिल सकती है किन्तु प्रेयसी का एक प्रिय भी नहीं
मिल रहा—

‘मोहि तुम एक, तुम्हें मोसन अनेक आदि,
बड़ा कट्टू बढहि चकोरनि की कनी है ।’

प्रिय के लिये चन्द्रमा और प्रेयसी के लिए चकोर का प्रयोग करके कवि
ने भावव्यंजना का किन्ना सुन्दर समावेश किया है ।

(ट) प्रेयसी के हृदय की अकृषा का चित्रण, ‘पात हो चधूरे की’ कहकर
कवि अनुपन्ना से किया है । जिस प्रकार बचहर में पत्ता नाँचता है इसी प्रकार
प्रेयसी का हृदय भी विरह रूपी बचहर में नाँच रहा है—

‘अब बिन देखे जान प्यारे यों अनन्दधन,
मेरी मन भँवै भट्ट ! पात है बधूरे की ।’

घनानन्द के काव्य में इस प्रकार का उक्ति-वैचित्र्य बड़ा महत्वपूर्ण स्थान रखता है। कहीं पर मुरझी को ‘पल्लेरू’ बना कर उड़ाया है कहीं पटावली को बाण बना दिया है, कहीं आशा को पेड़ बनाकर प्राणों को पत्नी बनाया है और उस पत्नी को आशा रूपी वृक्षपर बैठा दिया है। इन्हीं लाल्पणिक प्रयोगों के कारण उनको भारा को भारोत्कर्ष के दिखलाने का सुन्दर अवसर मिला है

मुहाविरे और लोकोक्ति—

मुहाविरे और लोकोक्तियों के द्वारा काव्य में जो सौन्दर्य आता है वह भी अत्यन्त अमूढा होता है, मात्र के चोतन में लोकोक्तियों को प्रत्येक कवि ने अपनाया है। महाकवि कालिदास के काव्य में भी लोकोक्तियों को अत्यन्त महत्व दिया गया है—

जात वरो भुवनविदिते पुष्करावत्सकामा
जानामित्वा प्रकृति पुद्गल कामरूप मघोन ।
तेनार्धित्य त्वयि विषिवशाद्दूरवन्धुर्गतोऽह
यान्नामोषा वरमधिगुणे नाऽधमे लब्धकामा

अन्तिम पंक्ति की लोकोक्ति, ‘बड़े लोगों के यहाँ प्रार्थना निष्फल होवे तो भी वह नीच पुद्गलों के यहाँ अभिलाषा पूरी होने से भी अच्छी है’ ने भाव के सौन्दर्य में जो चार चौद लगाये हैं वह कवि की प्रतिभा को स्पष्ट करते हैं। इस प्रकार की लोकोक्तियों को विशासति ने भी बहुत अपनाया था—

‘दुख सहि सहि मुख पाओल ना’

तुलसी और शूर के काव्य में भी लोकोक्तियों का प्राधान्य है। महाकवि घनानन्द के काव्य में मुहाविरे और लोकोक्तियों का प्रयोग अधिकता से हुआ है। कहीं-कहीं पर तो भार के उत्कर्ष का पूर्ण भेय इन लोकोक्तियों के ऊपर ही है। वहाँ पर न किसी प्रकार के अलंकारों का चमत्कार है और न भाषा आदि

के द्वारा ही भाव को उच्चता देने का प्रयास किया है किन्तु लोकोक्तियों का सहारा पाकर भाव उच्चता की चोटी पर चढ़ गया है। इस प्रकार के अनेक उदाहरण धनानन्द के काव्य में देखे जाने हैं जहाँ लोकोक्तियों ने भाव-व्यञ्जना में सहायता दी है।

‘अब तो सब सोस बढ़ाय लई छु कछू मन माई सु कीजियेजु’

प्रेम को करने की प्रतीक्षा करने पर कोई भी कुछ करे किन्तु फिर प्रेमी अपने प्रण पर अटल ही रहेगा।

निर्दय से निर्दय मनुष्य भी किसी को मारकर उसकी खबर लेता है किन्तु प्रिय की निष्ठुरता ऐसी है कि उसने प्रेयसी को अपने प्रेम के कारण मृतवत् ही बना दिया है किन्तु यह उसकी खबर तक नहीं लेना—

‘बधिकौ सुधि लेत, मुन्यो, हतिकें मति रावरी क्यों हू न सूझि परे।’

हृदय प्रेम में तो बिना सोचे-समझे कूट पड़ा। उस समय उसने किसी भी दुःख की कल्पना तक नहीं की थी किन्तु अब पछुताने से क्या होता है—

‘आगे न बिचार्यो अब पाछें पछिताय कहा,

मान मेरे बियरा बनी कौ कैसे मोल है।’

जिस प्रकार चकोर अपने प्रेम में अनन्यता रखता है उसी प्रकार प्रेमिका भी कृष्ण रूपी चन्द्रमा के अतिरिक्त और किसी को नहीं देखती—

‘ऐसे उबागर हैं जग में परिचन्दहि एक चकोरहि देखै।’

कहीं-कहीं पर तो महाकवि के सम्पूर्ण पद में मुदाबिरे ही गुये पड़े हैं—

‘बाहि जीव चाहै सो तहाँ पै तगहि दाहै,

बाहि दूदत ही मेरी गति मति गई म्योय है।

कहाँ कित दूर, और रहाँ सौ लहाँ न ठौर,

घर कौ उबारि है बसत बन जोर है॥

बनी आनि ऐसी बनआनैट अनैसी दसा,

जीवी जान प्यारे बिन जागै गयो सोय है।

जगत् हँसत यो ब्रियत मोहि रातें नैन,
मेरै दुख देखि रोयो फिरि कौन रोय है ॥

इस प्रकार के अनेको कवित्तो को उद्धृत किया जा सकता है जिनमें लोकोक्ति और मुहावरों का प्रयोग बड़ी सुन्दरता से हुआ है। यदि कहा जाय कि घनानन्द ही एक ऐसे सरल कलाकार थे जिन्होंने अपने काव्य में उन सम्पूर्ण उपकरणों को अपनाया जो कि अर्थ सौन्दर्य और भावव्यञ्जना में अपनी शक्ति के द्वारा चार चाँद लगा सकते थे।

अमूर्त्त में मूर्त्तीकरण—घनानन्द के काव्य में अमूर्त्त भावनाओं और चित्त वृत्तियों को भी मूर्त्तरूप दे दिया है। इस प्रकार की सरलता बड़ी कवि प्राप्त कर सकता है जो अपनी विपत्तय प्रतिमा का प्रदर्शन कल्पना की ऊँची उड़ान के साथ कर सके। घनानन्द की कल्पनाशक्ति प्रखर ही थी। कृष्ण की वियोगजन्य दशा को कवि ने किस चतुर्गता के साथ मूर्त्तरूप में प्रस्तुत किया है। घनश्याम रूपी बादल अनुराग के उपरन को मुरली की गरज के साथ झुक-झुक कर सरस कर रहे हैं। उनके अङ्ग पर पीतपट बिजली के समान है। अभिलाषा रूपी समीर के कारण इसी ओर झुक रहे हैं। उनके अभ्रनीर से मुक्त नेत्र एक क्षण को भी नहीं उघरते। इस प्रकार स्नेह रूपी नीर की वर्षा हो रही है—

तेरे हित हेली ! अनुराग - बागबेली करि,
मुरली गरज भूमि भूमि सरसत है ।
लोने अङ्ग रङ्ग जानि चबला छूटा सों पट,
पीत कों उमँगि लै लै हिये परसत हैं ॥
चाह के समीर की झकोरनि अभीर है है
उमड़ि घुमड़ि या ही ओर दरसत हैं ।
लोचन सजल क्यों हूँ उघरै न एकौ पल,
ऐसे नेह नीर घन श्याम चरसत हैं ॥

शैशव और यौवन को कवि ने अत्यन्त कुशलता से रात्रि और सूर्य बना दिया है—

‘सिमुताई-निधि सियराई बाल-स्यालन में,
जोसन-विभाकर-उदोन आभा है रली ।’

प्राणों को पखेरू और रूप को उनका चुगा तथा श्रवण को दियाकर बनाने की प्रतिभा महाकवि धनानन्द के ही पास थी—

‘मान-पखेरू परे तरकें लखि रूप-नुमी लु वन्दे गुन-गाथनि ।

| | | |
|---|---|---|
| X | X | X |
| X | X | X |

देहु दिसाम दर्द मुखचन्द लख्यो अब औधि दिवाकर आयन ॥’

विरह की द्वागिनि के कारण शरीर रूपी घन बलने लगा । घन रूपी पानी से उसका बुझाना असम्भव है । हृदय की हृदता हट गई और शीघ्र रूपी शीघ्र चटकने लगे तथा आशा जैसी लम्बी बेलि भी उद्वेग के भर में बलने लगी । दुःख रूपी धुन्ध में प्राण रूपी पक्षी की चींछ पुट रही है । अब तो सभी आगति से हटकारा पाया जा सकता है जबकि आलस्य रूपी अरुं (आकार) को छोड़कर धनस्याम रूपी बादल प्रेम रूपी रस की बारी करें—

विरह द्वागिनि उठी है तन बन बीच,
जतन उलिल के सु कैसे नीचिये परे ।

अन्तर - पुढाई पड़े, चटकत शीघ्र - शीघ्र,
आस - लौबी लताहू उद्वेग - भर सों जरे ॥

दुःख - धूम धूमरि में धिरें गुटें मान - लग,
अपली बचे हैं बी मुवान तन की दरे ।

बरास दरस धन आनंद अरस छुड़ि,
सरस परस दे दहनि सब ही दरे ॥’

उपपुंख कवित में महाकवि ने विरह बलन, शीघ्र, आशा, उद्वेग, दुःख, प्राण, आलस्य तथा प्रेम आदि अनूतं मायनाओं और मनोवेगों को मूर्तमान कर दिखाया है । इसी प्रकार के अन्य उदाहरण भी दिये जा सकते हैं जिनमें अमूर्त का मूर्तीकरण इसी सरलता के साथ दिखाया गया है ।

भाषा और छन्द—

घनानन्द की भाषा के विषय में कहना सूर्य को दीपक दिखाना है । भाषा के ऊपर जितना अधिकार इस महाकवि को था रीतिकाल में केवल बिहारी ही ऐसे कवि हैं जिनकी समानता इस विषय में इनसे की जा सकती है । जिस प्रकार बिहारी ने दोहा छन्द को अपनी भाषा की कुशलता के कारण इतना सुन्दर रूप देकर अपने काव्य में प्रदर्शित किया उसी प्रकार सबैये और कबितो को घनानन्द ने भी इतनी सुन्दरता प्रदान की कि समस्त हिन्दी प्रेमी आज भी उन्हें पढ़कर विमोह हो जाते हैं । भाषा को मावातुकूलता देने में महाकवि घनानन्द को जो सफलता मिली वह उक्त काल के बहुत कम कवियों में पाई जाती है । यदि किसी उल्लास अथवा उमङ्ग की भावना को कवि ने अभिव्यक्त किया है तो उसकी भाषा भी अत्यन्त प्रवाहमयी है । हृदय की व्यथित-अवस्था को चित्रित करने में कवि की भाषा भी उन हृदयगत भावों को खोज-खोज कर निकालती हुई प्रतीत होती है । वस्तुओं के क्रिया-व्यापारों को कवि की भाषा बड़ी सफलता से चित्रित करती है । नीचे के अनुप्रासों का प्रयोग सार्थक हुआ है । 'लहकि-लहकि' शब्दों से वायु की गति का चित्र खड़ा हो जाता है । इसी प्रकार 'दहकि-दहकि' से अग्नि की लपटों का चित्र सन्मुख आ जाता है—

। लहकि लहकि आनै ज्यों ज्यों पुरवाई पौन,
 दहकि दहकि त्यों त्यों तन तौवरे तचै ।
 बहकि बहकि जात बदरा बिलोके हियौ,
 गहकि गहकि गहवरनि हिये मचै ॥
 चहकि चहकि डारै चपला चलनि चाहे,
 कैमे घनानन्द मुजान दिन ल्यौ बचै ।
 महकि महकि मारै पारस - प्रखन बास,
 आसन उसास दैया की लौ रहियै अचै ॥

शब्दों में जो अर्थगोचर की शक्ति है वह कवि की भाषा विषयक जानकारी के लिये पर्याप्त है । इसके अतिरिक्त ऊपर जो उनकी वाग्देहिनी और

उत्तिर्वाचिन्म दिव्याया जा चुका है बही कवि की भारा विरमक जो अपूर्व शक्ति है उसे बताने में पूर्ण समर्थ है। इसके अतिरिक्त भारा के माधुर्य और सरलता के दर्शन तो कवि की सम्पूर्ण रचना में भरे पड़े हैं। ब्रजभाषा की मधुरता को जितना उस कवि ने देखा उतना अन्य किसी भी कवि ने इतने व्यापक रूप में नहीं देखा। इनकी भाषा में अधिकतर शुद्ध और संस्कृत रूप के ही दर्शन हैं लेकिन कवि की प्रतिभा कुछ ऐसी दिलबस्ती थी कि वह किसी भी एक मार्ग के अवलम्बन करने में नहीं लगती थी। जिस प्रकार उनके काव्य में नये-नये भावों और कल्पनाओं को स्थान दिया गया उसी प्रकार भारा में भी उन्होंने जितने ही नये प्रयोग किये। फारसी शब्दों को इन्होंने दस प्रकार धरनाया कि उनको हिन्दी का ही बना लिया। इनके काव्य में फारसी के शब्दों की भरमार है किन्तु उनके रूप कुछ इस प्रकार बना दिये हैं जो हिन्दी के ही शब्द प्रतीत होते हैं। इनके प्रयोग धर्नन में कुछ ऐसे शब्द पाये जाते हैं। 'वियोगवेलि' में भी फारसी के शब्दों को कवि ने प्रयुक्त किया है। उसमें तो कवि ने छन्द भी फारसी का ही धरनाया है। पञ्जाबी भारा का गन्धर्व भी कवि ने बही मुन्दरता के साथ दिव्याया है—

सैन कटारी आसिक उर पर तैं बारा भूक भारी है,
महर लहर ब्रजवन्द बार दी जिन्द असाही ज्यारी है।

‘इककलता’ पर भी फारसी का प्रभाव स्पष्ट रूप से परिलक्षित होता है—

पल पल प्रीति बदाय हुआ बेरद है।
आसिक उर पर जान खलाई कई है ॥
धनी हुई महबूब मुनसुम न झोलिये।
छानन्द बीरन जान दया करि बोलिये ॥

फारसी का यह प्रयोग भी इन्होंने इतनी गहरता के साथ किया है जिससे इनकी यह मनोवृत्ति प्रतीत होती है कि यह प्रत्येक भाषा के शब्दों को हिन्दी में इस प्रकार धरनाया चाहते थे कि यह हिन्दी की ही समझ बन जायें।

वास्तव में घनानन्द एक ऐसे कलाकार थे जो सौन्दर्य के प्रत्येक उपकरण को अपने काव्य में स्थान देते थे । भाषा और कला पक्ष के सौन्दर्य विषयक जितने उपकरण हैं वह इनके काव्य में सभी पाये जाते हैं । भाषा की सुन्दरता को जितना घनानन्द ने देखा उतना अन्य किसी कवि ने नहीं देखा । उनके इसी रूप का वर्णन किसी प्रशंसक ने उचित ही किया है—

नेही महा ब्रज भाषा प्रवीण औ सुन्दरतानि के भेद को जानै ।
जोग विषोग की रीति में कोविद भावना-भेद स्वरूप को ठानै ॥
चाह के रंग में भीज्यो हियो बिहुरे मिले प्रीतम साति न मानै ।
भाषा प्रवीण सुदृढ़ सदा रहै सो घन जू के कवित्त बतानै ॥

बिना प्रकार इनका भाषा पर अधिकार या उसी प्रकार छन्दों पर भी । सदैवा और कवित्त इन दो छन्दों को ही इन्होंने सबसे अधिक अपनाया । किंतु इन छन्दों में कहीं पर भी किसी प्रकार का दोष नहीं । रीतिकालीन कवि मतिराम और देव जैसे सरल कवियों में भी छन्द विषयक दोष पाये जाते हैं । किन्तु इनके छन्दों में किसी प्रकार का दोष नहीं । इनके कवित्तों की मस्तानी चाल पर शुक्ल जी भी विमोह हो गये थे ।

ऊपर के विवेचन से घनानन्द के काव्य के दोनों पक्षों का उन्नत रूप स्पष्ट हो जाता है । कवि ने अपने काव्य में कला पक्ष को भिन्न नहीं देखा वह तो उनके भाव पक्ष का सहायक ही रहा है । केवल एक दो स्थान पर ही वरन् उनके सम्पूर्ण काव्य में कला के समन्वित रूप-सौन्दर्य की ही कौंकी पाठक को होती है । भाषा की उन्नता के साथ २ भाषा श्रलकार अनुप्रास, तथा अन्य उपकरणों को भी कवि ने भाषा-व्यञ्जना के लिये अपनाया है । उनकी यही सुललित दृष्टि के पलम्बरूप ही उनको रीतिकालीन कवियों की कोटि में नहीं रखा गया । उनकी काव्य धारा उनके हृदय के सरल उद्गार मात्र ही थे । सरल कवि की कला अनुभूतियों के विषय को ही अधिक महत्व देती है । महाकवि घनानन्द का कला-कौशल उनकी हिन्दी साहित्य के महान कलाकारों में स्थान देता है ।

प्रकृति-चित्रण

प्रकृति और मानव का साहचर्य—प्रकृति और मानव का आदिकाल से साहचर्य है। प्रकृति की सुरम्य गोद में ही मनुष्य ने अनेक प्रकार के ज्ञान विज्ञान के मण्डार को प्राप्त किया। उसी के द्वारा मानव-बुद्धि ने विकास के मार्ग का अवलम्बन लिया। पृथ्वी, आकाश, सूर्य, चन्द्रमा, वायु, जल वही मानव को जीवन-दायिनी शक्ति प्रदान करते रहे हैं और मविष्य में भी इनका ही आधार उसको लेना पड़ेगा चाहे वह कितना भी वैज्ञानिक विकास क्यों न करले। प्रकृति मानव की चित्तवृत्तियों को सर्वदा पोषक तत्व देती रही है। प्रकृति की महत्ता मानव सभ्यता के विकास में भी माननी ही पड़ेगी। हमारे प्राचीन साहित्य में ही नहीं बल्कि वैदेश में भी प्रकृति को ही अधिक महत्व दिया गया। सूर्य, वायु, आकाश और पृथ्वी को आर्यों ने देवताओं के रूप में इसीलिए स्वीकार किया कि यही उनको आदिकाल में जीवन-दायक प्रतीत हुये। इन्हीं की छत्रछाया में रहकर उनको आनन्द उपभोग करने का अवसर मिला। मानव ने इसीलिये इन्हीं को अधिक महत्व दिया। सूर्य की प्रार्थना की क्योंकि सूर्य के द्वारा ही उस प्रारम्भिक युग में प्रकाश और गर्मी मिलती थी। और उसी के द्वारा अन्न पकता था। वे मन्त्र आदि भी सूर्य के महत्व को बतलाने में समर्थ हैं—

आ कृष्णेन रजसा वर्त्तमानो
निवेशयन्नमृत मर्त्यं च
हिरण्येन सविता रयेन
आ देवोः यातिमुक्त्वानि पश्यन्

सृष्टि के आदिकाल में मानव को जितना प्रकृति ने प्रभावित किया उतना अन्य किसी ने नहीं किया। ऋग्वेद में प्रकृतिके इन्हीं उपकरणों के प्रति मानव ने अपनी भद्रा का प्रकाशन किया है। वास्तव में प्रकृति के साहचर्य के कारण

ही मनुष्य की चेतना शक्ति को इतना बल मिला । अरोध बालक भी चन्द्रमा और सूर्य को देखकर उनकी ओर आकर्षित हो जाता है और अचलक दृष्टि से कुछ इस प्रकार देखता है मानो जीवन के पोषक तत्वों के प्रति अपनी कृतज्ञता प्रकट कर रहा है ।

आदि-काल में मानव की सहचरी प्रकृति ही थी । वन, उपवनों में पुष्प-सुक्त लताओं को वायु के थपेड़ों में नृत्य करते हुए देखना एक साधारण घटना रही होगी । झमरा का रस लेते मग्न होकर गुनगुनाना ही मानव की अन्तरालना को सद्गीत के आनन्द में भर देता होगा । अनेकों रचेन कलियों को देखकर मनुष्य ने हैसना सीखा होगा । सहलदात्री लताओं को वृक्षों का आलिङ्गन करते देख मानव को भी अपनी प्रिया के आलिङ्गन की सुखद प्रेरणा मिली होगी । चन्द्रमा अपनी प्रिया रवनी को किस प्रकार आनन्द से प्रकलित कर देता है और उसके वियोग में रवनी अन्धकारपूर्ण होकर ऐसी प्रतीत होती है मानो उस वियोग के कारण ही उस पर कालिदास का धारण छा गया है । मानव ने भी इसी प्रकार की भावनाओं से अपने हृदय को सँजोया । यह भी प्रकृति के क्रिया-कलाओं से अपने क्रिया-कलाओं को सीखता रहा । उसने अपने सौन्दर्य का मान-दर्शक प्रकृति को ही बनाया । चन्द्रमा की सुन्दरता उसने मृग को प्रगलन की, पुष्पों की मृगस्थ स्वच्छता हँसी को दी । गुलाब का रंग मानव ने प्रिया के कपोलों में देखा । शिम्बरल का रंग उसके ओष्ठों में और दाहिम की शोभा उसके दाँतों को दी । हरिणी के नेत्रों को देखकर उसने अपनी प्रिया के नेत्र सौन्दर्य की कड़ीयाँ बनाया । कहने का तात्पर्य है कि मानव ने प्रकृति के उपकरणों का सौन्दर्य आदिकाल से ही सहेज कर रख लिया ।

प्रकृति को मानव ने अपनी सहचरी के रूप में निश्चाय अथवा अचेतना-वस्था में ही नहीं देखा बल्कि वह भी उसी के समान सुचन्द्रल का अनुभव करती थी । रात्रि में ओस कणों का गिरना उग्र विजोगिनी निशा के अभ्युक्षण है । ताराओं का छिटकना रात्रि की हँसी का प्रतीक माना । ऊँचा आनन्द और आशाओं को लेकर आती है । मृन्मु सन्ध्या की धूमिलता उसे निराशा के गर्म में ले जाती है । प्रकृति के इन्हीं क्रिया-कलाओं ने मानव को नाना भावनाओं

का संचित कोय याती के रूप में खोप दिया जिसे आव भी मनुष्य ने इस विज्ञान के युग में यत्नपूर्वक सहेज कर अपने हृदय में रख छोड़ा है।

प्रकृति के सौन्दर्य को देखकर मानव हृदय अभिव्यक्ति के लिये आकुल हो उठा और आदि कवि की वाणी श्रनायास ही फूट पड़ी—

मा निपाद प्रतिष्ठा स्तनगन्ध शार्वती समा,
यत्कौन्विमियुनादेकमरुषीः काममोहितम् ।

बहु दिन भारतीय साहित्य में पुण्य स्मृति के रूप में श्रमर है जब आदि कवि प्रकृति की सुख्य गोद में विहार करने वाले उस कौंच पक्षी के जोड़े के मुक्त-विहार में बाधा पड़ते देख रो पड़ा था। कदया की ऐसी बाधारा बही जो मवमृति के उत्तरगानवरि में आकर अपने पूर्ण विकास पर पहुँच गई।

महाकवि कालिदास के काव्य में प्रकृति के सौन्दर्याङ्गन का रूप अपनी शरम सीमा पर पहुँच गया। उनके काव्य में प्रकृति को अनेक रूपों में देखा गया। महाकवि कालिदास ने गंगा और यमुना के प्रवाह को सगम पर इस प्रकार देखा मानो मोतियों की लड़ी में नीलम को पिरो दिया गया हो। कहीं पर गंगा का श्वेत जल और यमुना का श्यामल जल इस प्रकार का प्रतीत हुआ मानो श्वेत कमलों की पक्षियों में नीलकण्ठ बीच-बीच में आ गये हों।

क्यन्निप्रमालेभिभिरिन्द्रनीलैर्नुचामपी यदिरिनामुनिडा ।
अन्यत्र नाता सिनपंकजानामिन्द्रीरै रुतरचितान्तरेथ ॥
क्यन्विउ सगाना प्रियमान साना कादम्बसुखरंजीयपक्तिः
अन्यत्र कान्तागुरुदत्तपत्रा भक्तिमुषश्चन्दनकल्पितेद ॥
क्यचित्प्रभा चान्द्रमयी तमोभिश्छानाविलीनैः शरलीकृतेर
अन्यत्र शुभा शरदप्रलेवा रम्भे विनालक्ष्मणम् प्रदेशा ॥

(रुचर)

प्रकृति की महत्ता को महाकवि कालिदास ने मुचम्रुष्ट से गाया और उसको अपने श्रुतुल ही चेतन पदार्थ के रूप में स्वीकार किया। उन्होंने उसको मूक और अचेतन नहीं माना बल्कि प्रकृति को मानव की भाँति संवेदनशील

और सहानुभूति से पूर्ण देखा । विरही को प्रकृति सान्त्वना और आशा प्रदान करती है—

आमन्त्राना अवलसुनगै. कूडितैः कोकिलाना
सानुकोश मनसिबद्धः सख्यता पृच्छतेव ।
अग्रे चूतप्रसन्नमुरभिर्दक्षिणो मास्तो मे
सान्द्रस्पर्शे करतल इदं व्यामृतो माघवेन ॥

जिस प्रकार मनुष्य में अनेक भावों का परिवर्तन होता है उसी के अनुरूप प्रकृति भी अपने अनेक रूपों में दिखाई पड़ती है । कभी वह प्रसन्न, कभी दुःखी तो कभी भयानक रूप में प्रस्तुत होती है । मानवीय भावनाओं के सामबन्ध में प्रकृति को देखना कवियों की परम्परा में एक महत्वपूर्ण स्थान रखता है । मराठवि भवभूति ने प्रकृति के मयङ्कुर रूप का चित्रण अत्यन्त ही उत्कृष्ट कोटि का किया है—

निष्कृञ्चस्तिनताः क्वचित्क्वचिदरि प्रोषण्डसत्त्वत्पनाः
स्वेच्छासुप्तगमीरमोगमुज्जरवासप्रदोष्वाम्बुय ।
सीमान प्रदरोदरेषु विलसत्त्वलगाम्भसो यास्वय
नृप्यदिभः प्रतियूर्यकैरजगास्तेजदवः पीयने ॥

हिन्दी साहित्य में प्रकृति-चित्रण—प्रकृति वर्णन की यह परम्परा हमारे हिन्दी साहित्य को उत्तराधिकार के रूप में मिली । वीरगाथा काल के कवियों में प्रकृति के दर्शन अनेक रूपों में होते हैं । भक्तिकाल में जायसी, तुलसी, सूर, कबीर आदि में प्रकृति का सनातन हुआ किन्तु अब प्रकृति के उस स्वदम्ब रूप को मानव प्रकृति तथा मानव भावों की पृष्ठभूमि के रूप में ही प्रस्तुत किया जाने लगा । भक्ति काल में सफ़लित चित्रों का अन्धान रहा । कृष्ण का विहार-रथल अवश्य प्रकृति की ही सुरम्य गोद थी किन्तु उस प्रकृति को कृष्ण और राधा आदि अन्य गोपियों के भावों के अनुरूप ही अन्धाना कार्य करना पड़ा । यदि कालिन्दी काली है तो कृष्ण के वियोग के कारण, यदि बादल गरब रहे हैं तो गोपियों के विरह व्यथित हृदय की वेदना प्रदान करने के लिये । चन्द्रना को मुक्त प्रदान करने वाली दन्तु है वह माँ विरह में गोपियों को दुख देने

लगा । पनीहा प्रिय का नाम लेने के कारण उनको प्रेम का अनन्य पुकार प्रदीत हुआ । वह उसे आराधन देने लगी—

✓ बहुत दिन बीबी पनीहा प्यारी

कृष्ण के अङ्ग-प्रत्यङ्ग की सोना उनको प्रकृति के उपकरणों में ही दिखाने देने लगी—

कुन्दल कुटिल मँगर मरि मँवरि मालति मुरै लई ।
तखत न गहरु कियो कपड़ों जब जर्मा निरस गई ॥
आनन इन्दु बदन सन्दुल लखि करवै तैं न नई ।
निजोही नहि नैह कुनुनी अन्वहि हेम हई ॥

काली रात्रि को दिग्दृश्यविता गोरियों काली सौमित्र के समान मानती है—

पिया बिन सौमित्र करी राख;

✓ कबहु बानिनी होत कुनैपा दसि उलटी हो जाति ॥

इस प्रकार हम देखते हैं कि भक्तिकाल में ही प्रकृति उद्दीप्त-रूप में व्यवहृत की गई । रीतिज्ञानके कविों में प्रकृति को उद्दीप्त रूप में ही देखा गया किसी-किसी कवि ने प्रकृति को एक-दो स्थान पर स्वच्छन्द रूप में भी देखा किन्तु अधिकतर कविों ने प्रकृति के उद्दीप्तकारी रूप को ही देखा । बागों में हरि के खेलने का महत्व अधिक था उस प्रकृति का उतना महत्व नहीं । यदि दरहगली-दूता, उर्मर के मोकों के कारण झुकती हैं तो केवल इसीलिए कि वहाँ प्रिय अर्न्त प्रेयसियों के साथ निहार कर रहा है ।

विहारी, सेनागवि, भतिराम आदि सम्पूर्ण कवियों ने प्रकृति को अमानना किन्तु उसके उद्दीप्त-रूप को ही अधिक महत्व दिया गया । प्रकृति के उपकरणों के द्वारा नादिका की बेरहूया को सजाया गया । उसके चरल नेत्रों की सोमा पवन से हिलने कम्पों में देखी गई । सौरव और यौवन की सन्नि प्रातः काल की मर्द के समान मानी गई । कभी-कभी कतिपय से नादिका का शङ्कार कराया गया । कभी-कभी नादिका के नेत्रों के सन्दुल कमल की सी देव सिद्ध किया गया । समस्त कुँजों और उनकी शीतल छाया की चर्चा इस काल में भी

हुई किन्तु अब यह प्राकृतिक सौन्दर्य मन में अतीत की स्मृति को जाग्रत कर देते थे—

सपन कुञ्ज छाया सुन्दर शीतल मुरभि समीर ।

मनु है बात अर्जुन वही उहि बभ्रुना के तीर ॥

किन्तु रीतिकालीन कवियों में महाकवि बिहारी ने फिर भी कुछ स्थानों पर प्रकृति का इतना सुन्दर चित्रण किया है जो सराहनीय है—

रनित भृङ्ग घण्टानली, मरित दान मनुनीर ।

मन्द-मन्द आवत चक्षुषी कुञ्ज कुञ्ज समीर ॥

वर्षा का पवन किस प्रकार उद्दीप्तकारी होता है—

विकसित नवमल्ली कुसुम-विकसित परिमल पाइ ।

परसि पञ्जरति विरह हिय बरस रहे की बाय ॥

महाकवि बिहारी ने प्रकृति को अनेकों रूपों में देखा । सयोग और वियोग के अनेकों चित्रों को कवि ने प्रकृति के रंगों से इस प्रकार मरा है कि उन चित्रों को मूर्तिमत्ता प्रदान कर दी गई है । पावस की घनी अंधियारी में रात और दिन का भेद चक्का और चक्की के वियोग से ही जाना जाता है । इस प्रकार बिहारी के काव्य में वर्षा, शरद् आदि ऋतुओं का विशद चित्रण उद्दीपन रूप में ही हुआ है ।

बिहारी के समान ही सेनापति के काव्य में भी प्रकृति का चित्रण उद्दीपन रूप में ही हुआ है । सश्लेष प्रकृति चित्रण को भी उनकी रचना में स्थान दिया गया है । उन्होंने शरद् का चित्रण बड़ा ही मनोरम और चित्ताकर्षक किया है किन्तु उसका रूप उन्होंने उद्दीपनकारी ही रखा । केवल 'हरि पीय कौं' शब्दों को यदि नहीं ढाला जाता तो प्रकृति अपने स्वच्छन्द रूप में ही दर्शित होती—

पाउस निकास तातै पायो अवकास मयौ,

बीन्ह की प्रकास सोमा ससि रमनीय कौं ।

विमल अकास, होत वारिख विकास, सेना-

पति फूलो कास हित हंसन के दीय कौं ॥

छिति न गरद मानो रंगे हैं हरद सालि,
 सोहन जरद, को मिलावै हरि पौय को ।
 मत्त हैं दुख मिटौ पजन दगद रिह,
 आई है सरद मुखदाई सब जीव को ॥

देव, मतिराम, यज्ञाकर आदि सम्पूर्ण कवियों के काव्य में प्रकृति का उदीपन रूप ही दिखाई दिया । मतिराम की विरहिणी नायिका सुखदायी वस्तुओं को दुखदायी समझती है—

आई रिह पावस अकास आठौ दिखन में,
 सोहत सरस अलधरन की भीर को ।
 मतिराम सुकवि कदम्बन की बास जुन,
 सरस बदावै रस परस समीर को ॥
 मौन हैं निकरि कृपभातु की कुमारि देख्यौ
 ता समै सहेट को निकुञ्ज गिरथौ तीर को
 नागरि के नैननि हैं नीर को प्रवाह बछ्यौ
 निरलि प्रवाह बढ़ौ अमुना के नीर को ॥

घनानन्द के काव्य में प्रकृति :—

महाकवि घनानन्द के काव्य में भी अपने काल की प्रकृति चित्रण की पद्धति पूर्ण रूप से अपनाई गई किन्तु इतना अन्तर अवश्य रहा कि जहाँ इन रीतिबद्ध कवियों ने पटञ्चल आदि की परम्परा को अनुकरण के रूप में अपनाया वहाँ घनानन्द ने किसी ब्रह्म-परम्परा के आधार पर प्रकृति को भी नहीं अपनाया । रीतिकालीन कवियों में पटञ्चल और बारह मासा लिखने की एक पद्धति थी जो विद्यापति, जायसी आदि कवियों की परम्परा से ली गई थी । घनानन्द ने श्रुत वर्णन किया किन्तु वह भाव तरङ्ग में आकर ही किया-गया । अन्तः प्रकृति के उस पुजारी ने बाह्य-प्रकृति को भी भाव रंगों में रंगकर ही देखा । उनका प्रकृति चित्रण अनेक रूपों में हुआ । कहीं प्रकृति संयोग में आनन्द का वातावरण प्रस्तुत करती है, कहीं विरहानुला वियोगिनी को प्रकृति और सहानुभूति प्रदान करती है तो कहीं प्रकृति उसके दुःख को

अत्यधिक उदीप्त करती है। कभी नायिका के अङ्ग प्रकृति के उपकरण बनकर भूत का चित्र उपस्थित कर देते हैं। कहीं प्रकृति के उपकरणों के द्वारा ही वियोगिनी अपनी आन्तरिक अवस्थाओं से प्रियतम का परिचय कराना चाहती है। कभी पतझड़ और बसन्त वियोगिनी के शरीर पर ही परिलक्षित होते हैं। कहीं विरहिणी की आन्तरिक भावनाओं को ही कवि ने प्रकृति के रंग में रंग कर दिखलाया है। वियोग की अग्नि के कारण वियोगिनी के अभिलाषा रूपी पत्ते गिर गये हैं। उच्छ्वासों की झालियों पर काँटे निकल आये हैं। इस प्रकार घनानन्द के विरही हृदय ने प्रकृति को भी अपने हृदय के अनुकूल ही अधिक देखा। उनके काव्य का मेढरदह विरह ही है उस विरह में प्रकृति का हँसता रूप दिखलाना तो असम्भव ही था। इनके विरही हृदय ने प्रकृति को अधिकतर अपनी घेदना को उद्दीप्त करने में ही प्रयुक्त किया।

सयोग पक्ष में प्रकृति को उल्लासमय और आनन्दकारी रूप में भी देखा। किन्तु उस प्रकार के प्रकृति चित्रण में भी प्रकृति का स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं। प्रकृति को अलंकारिक रूप में घनानन्द के काव्य में भी देखा गया और कवि परम्परा से जिन उपमानों को कवियों ने प्रकृति की गोद से उठाया था उसमें इस कवि ने इजाज़त ही किया। कुछ स्थानों पर घनानन्द के चित्रण में प्रकृति शुद्ध रूप में भी भल्लक मारती है किन्तु कृष्ण का नाम आने से उस पर भी परम्परामुक्त होने का दोष लग जाता है। सरस बसन्त, गिरिपूजन आदि के प्रकृति चित्रण अत्यन्त ही स्वाभाविक हैं किन्तु कृष्ण प्रेमी होने के कारण कवि ने राधा और कृष्ण के महत्व को उस प्रकृति चित्रण में भी प्रदर्शित किया है। इस प्रकार घनानन्द के काव्य में प्रकृति के निम्नलिखित रूपों के दर्शन होते हैं। १—उद्दीप्त रूप में, २—अलंकारिक रूप में, ३—स्वतन्त्र रूप में, ४—सन्देश वाहक के रूप में।

१—प्रकृति का उद्दीप्तकारी रूप :—प्रकृति मानव के सुख और दुःख दोनों में उसकी सहचरी रहती है। इसका प्रभाव दोनों अवस्थाओं में मनुष्य पर पड़ता है। जो प्रकृति सयोग की अवस्था में आनन्द और मायुर्य की वर्षा करती है वही विरह में दुःख की झड़ी लगा देती है। इसीलिये काव्य में उसको सयोग में सुख देने वाला और वियोग में दुःख देने वाला प्रदर्शित किया जाता

है। प्रकृति का यही उद्दीप्त रूप सयोग में इच्छाओं को उत्पन्न करता है किन्तु वियोग में उन इच्छाओं की पूर्ति न होने पर वही दुःखदायी हो जाता है। कालिदास ने प्रकृति के इसी रूप को अपने मेघदूत में प्रदर्शित किया है—

मेघालोके भवति सुतिनोऽप्यन्यथावृत्ति चेत् ।

वरडा श्लेषप्रणविनि जने किं पुनर्दूरसत्ये ॥

अर्थात् मेघ दर्शन से सयोगी भी माना विकारों से युक्त होकर अपने सुखों में लिप्त हो जाने है। किन्तु जब वियोगी अपने प्रिय के कण्ठालिग्न से दूर होकर मेघ को देखता है तो उसको दया न जाने क्या होती होगी ?

इसीलिये प्रकृति का दोनों रूपों में चित्रण कवि परम्परा से प्रचलित है। घनानन्द के काव्य में भी प्रकृति के दोनों रूपों का दर्शन मिलता है।

अ—सयोग में उद्दीप्तकारण रूप —सयोग में आनन्द और हर्षातिरेक की धारा अबाध गति से बहती है। कृष्ण जिस समय गोपिकाओं के समीप है उस समय सम्पूर्ण वनराजी पुष्पों से पल्लवित है। अनुपम शोभा का साम्राज्य चारों ओर छाया हुआ है। प्रेममय ध्वनियों का बरषा के द्वारा सुजन हो रहा है। ऐसा प्रतीत हो रहा है कि कामदेव राजा ने वन की सेना को वसंत के समीप खड़ा करके सज्जना हो ।

प्रेम-अमी-मकरद-मरे बहुरंग प्रसूननि की रुचि राजी ।

देखत आब बने वनराजहि रूप अनूपम शोभ विराजी ।

राग-रची अनुराग जची मुनि हे धन आनन्द बाहुरी बाजी ।

मैन महीन वसंत समीप मनौ करि कानन सेन हे साजी ॥

कृष्ण और राविका प्रेम में विभोर हैं। कवि उनकी उस अवस्था में प्रकृति के उत्साह को देखता है—

सींचे रस रंग अग फूलि कैलि कवि दवि

देखि देखि मालती लवनि उक्कमनि है ।

आछे काछे मधुन कुनार कोटि ओटि कीचै

अलक छर्वाली मन छूटियो कसति है ।

✕

✕

✕

✕

× × × ×

कौन घों अमूठो रस प्यावे त्रिय ज्वावे आवे,
ऐसी तेरी हँसनि बसंत कों हँसति है ।

राधा की हँसी बसंत की शोभा के ऊपर भी हँसती है जहाँ अनेक प्रकार के पुष्प प्रफुल्लित हो रहे हैं ।

घनानन्द ने राधा और कृष्ण की लीलाओं को अपने काव्य में प्रमुख स्थान दिया । जहाँ उन्होंने युगल मूर्ति की लीलाओं का वर्णन किया है वहाँ प्रकृति की वृष्टभूमि अवश्य दी गई । राधा और कृष्ण का विहार-स्थल ब्रज की रमणीय भूमि थी जो अपनी प्राकृतिक शोभा से युक्त थी । यमुना उसकी सगिनी थी । कृष्ण कुँजों और घनों में ही अधिक रहे । इसलिये उनके चरित्र-चित्रण में प्रकृति उनके साथ ही रही ।

राधारमन की बलि बाँध ।

सघन वृन्दावन मनोहर अति मधुर रस ठाँव ॥
गौर स्याम ललाम सगति रमि रही द्रुम बेलि ।
महा अनुपम रूप-शोभा लटलटनि रस भेलि ॥
आपु बन धन आपु तनमय है रहत निशिमोर ।

यमुना की शोभा का वर्णन भी सयोग के सुलद वर्यों के साथ ही घनानन्द ने किया है—

सरनि तनूजा तोहि तर्की ।

चचलता तबि भवि नृदलालहि मन करि तेरे सीर यकी ॥

कभी राधा और मोहन सुन्दर लताओं से मुक्त हिंडोले पर मूलकर आनन्द का उपभोग करते हैं—

‘ललित लतानि हिंडोरें मूलत राधा-मोहन रीभनि भीजे’

कभी वन के मध्य में कृष्ण की वशी बजकर आनन्द का प्रसार कर रही है । श्याम रंग के कृष्ण यमुना के तट पर खनन कु बों के नीचे विहार कर रहे हैं । वंशी के नाद से मत्त होकर पशु और पक्षी विभिन्न मार्गों पर घूम रहे हैं ।

ब्रज वाला मुरली के नाद के वेशीभूत होकर अपने पतियों को छोड़कर अनेक अभिलाषाओं से युक्त होकर कृष्ण के दर्शनों को निकल पड़ी है—

वशी बजै ब्रज मोहन की बन महियों ।
 स्याम सुन्दर जमुना तट विहरत सधन कदम की छहियों ।
 मादक नाद सवाद छुके घूमत खग भृग नग जहँ तरियों ।
 आनन्द धनहि निरखि मुरचनिता अभिलाषिन भीजी
 भूलि पतिन गरबहियों ॥

यमुना भी गृहकार रस को उद्दीप्त करती है । उसका सौभाग्य है कि वह कृष्ण को अपने आलिंगन पाश में बद्ध करती है—

‘यमुना सरस सिंगार दिव्य में जागत तेरो रूप निहार,
 तरल तरंगिन अतिरति रंगनि मेटन स्यामहि सहस भुजानि पसार ।’

कृष्ण की मुरली की ध्वनि को सुनकर समस्त ब्रज में आनन्द ही आनन्द है । ऊपर से वसंत का भी आगमन हो गया है इस कारण कुँजों में भ्रमरों के झुंड के झुंड अपनी मधुर गुंजार ध्वनित कर रहे हैं । कमी कोकिल के मधुर स्वर की गुंज वनस्थली को मधुरिया से प्लावित कर देती है । दपति अपने विहार में पूर्ण रूप से लीन हैं—

‘वृन्दावन मधि मधुरिअ आई अनि -छवि पाद सुदार् ।
 कुंज कुंज मुखपुंज मधुप गुंज कोकिला मुर की भाई ।
 विलसत है अपनी सवि सपति दपति के किनोद अभिकाई ।’

मिलन में शरद की रात्रि अत्यन्त ही सुन्दर और मनोरम प्रतीत होती है । पूर्व दशा में पूर्ण चन्द्र ने आकर विहार करने का उपयुक्त वातावरण प्रस्तुत कर दिया है । यमुना का तट अत्यन्त ही कुसमित और पृथ्वी पर अपनी समानता नहीं रखता । द्रुम और लताएँ अपनी आभा को सघनता के रूप में फैला रही हैं । विविध पवन प्रवाहित होकर रसमय वातावरण प्रस्तुत कर रहा है । ऐसे वातावरण में कृष्ण और रक्षा का विहार हो रहा है । प्रकृति इस विलास को अधिक रसमय कर रही है—

देखि मुहाई सरद की जामिनि रस मीनी ।
 पूरन ससि प्राची उदै विहरनि रुचि कीनी ।
 मोहन मदन गुनाल को वृन्दावन मोहै ।
 जमुना तट कुसमित महा श्रवनी मनि सोहै ।
 जोति जगमगै द्रुमलता अति सघन मुहाये ।
 त्रिविध पवन सुग मे बहै कहियै ॥ कटाए ।

यदि दम्पति ज्ञानन्दानिरेक में हैं तो प्रकृति भी उनकी सहायक ही है । यह नहीं कि उनके विलास में कोई बाधा उत्पन्न कर रही हो । यदि राधा और कृष्ण हिलमिल करके विलास में उन्मत्त हैं तो प्रकृति भी उनके रग में अत्यन्त सहायक है । उनके सयोग में प्रेम के उपभोग करने की रीतियों को प्रकृति भी देख रही है—

‘महानिजा जकि यकि रही ससि कदनि बढायो है’

प्रकृति का यह उद्दीप्तकारी रूप सयोग के मुरों में अत्यन्त ही मनोरमता के साथ कवि ने देखा है । वृन्दावन की मुरम्प और स्मरणीय बनस्थली कुछ ऐसी सुन्दर है कि राधा को उन द्रुम बेलियों से पहिचान सी होगई है । और हो भी क्यों न ! उनके विलास को तीव्र करने में इन स्मरणीय दृश्यों का ही तो अधिक हाथ है—

‘निहारयो वृन्दावन मुख रानि

/ द्रुम बेलिन मी भई मलेंई इन श्रैरियन पहिचान ।’

रूप-शालिनी राधा को कु जों में घूमना ही अधिक रुचिस्वर प्रतीत होता है । इसीलिये वह अधिकतर सघन कु जों में ही घूमती करि को मिलती है—

‘आपति चली कुँज गह्वर में कुँवरि राधिका रूप मदी’

गोपियों को बसन्त का आगमन आनन्द से प्लावित कर देता है । वे उसके स्वागत में आनन्द की अभिव्यक्ति करती हैं । राधा और कृष्ण के विहार के उपयुक्त साधन बसन्त ही पुटा सकेगा । जमुना तट के अनेकों कु ज जोकि उनकी कीड़ास्थली हैं पुष्पों से आच्छादित हो जायेंगे और पराग की सुगधि व्याप्त हो जायेगी । भ्रमरों की पकि मदमत्त होकर अपने सङ्गीत से वहाँ के वायु

मरडल को गुंथित कर देगी। ऐसे बसन्त का स्वागत करना स्वाभाविक ही है—

‘बसन्त फूल्यों की वृन्दावन में आइ’

प्रीति-भावस में प्रकृति की शोभा का जो चित्रण किया है वह अत्यन्त ही प्रभावोत्पादक है। वर्या भी ब्रज में आकर के धन्य हुईं। घटाओं के धिरने से जब अन्धकार छा जाता है उस समय गिरघारी प्रफुल्लित होकर वन में घूमते फिरते हैं। वृन्दावन में सदा आनन्द का ही साम्राज्य है। ऊपर वर्या की भङ्गी लग रही है, सर्गार ही यमुना का प्रवाह है तथा सवन वनों की शोभा भी अपनी छटा दिखा रही है। कोकिल की मधुर प्वनि उस वनरमली को गुंथित कर रही है। बादलों की प्रिया दामिनी अपनी चमक दिखा रही है। बादलों की घनघोर गर्जन ब्रज पर आनन्द की दुंदनी के समान है। कदम्ब के कुछ फूल रहे हैं और उन पर अलियों के पुञ्ज मँदरा रहे हैं कृष्ण की मुरली की प्वनि में मल्लहार राग निवृत्त रहा है। कुओं में भूले पड़े हुये हैं। ब्रजवासियों के हृदय आनन्द के हिंकोलों पर भूल रहे हैं—

मधुर प्रेम-भावस के गीत। रस निधि राधा मोहन मीत।

अनिठ लतागन फूलनि, छाये। सोमिठ वन के सदन मुहाये।

फूले सरस कदम्बन पुञ्ज। महा मनोहर मधुकर गुञ्ज।

सुखमुट भूला बगर बगर है। सावन के सुख बगर बगर है।

वर्या की घोड़ी २ बूढ़े दम्पति को बहुत अच्छी लगती है। नव यौवन से युक्त दोनों इन बूढ़ों के आनन्द के कारण स्पर्श और आलिंगन के सुख में प्रवृत्त हो जाते हैं—

‘बूढ़े थोरी थोरी थोरी बहुत नीकीं लानी’.

इस प्रकार के अनेकों चित्रण धनानन्द के काव्य में भरे पड़े हैं। प्रकृति की गोद में ही उनके राधा और कृष्ण की विलास लीला चलती है। ‘किन्तु जो प्रकृति सयोग के क्षणों को अत्यधिक रसमय और मनोरम बनाती है। वही प्रकृति त्रियोग के क्षणों से अपना भी रूप बदल देती है सयोगिनी श्रुतियों के आगमन पर आनन्दान्तरेक से उछलने लगती है किन्तु विरहिणी के लिये प्रकृति के यह सब रूप विषम ज्वाल के समूह के समान हो जाते हैं। महा-

कवि घनानन्द एक विरही कवि हैं। उनका काव्य उनके हृदय की सच्ची अनुभूति है। सुजान के प्रेम ने कवि की अन्तर्आत्मा को मर दिया जो वियोग रूपी दुर्दिन के आने पर उसके हृदय से प्रवाहित हो चला।

(ब) विरह में प्रकृति का उद्दीप्तकारी रूप—प्रकृति का रूप सर्वदा सुख और आनन्द प्रदायक होता है किन्तु विरह की दशा में प्रकृति भी विरहिणी को अनेक भयकर और उग्र रूप दिखाती है। पलाश के बन विरहिणी को वियोग में अङ्गार के समान प्रतीत होते हैं। वर्षा की पुरवाई वायु से उसके शरीर में विरहाग्नि और भी तीव्र होती है। बादल जो कि संयोगावस्था में आनन्द की वर्षा करते थे अब उनको देखकर वियोगिनी बहक उठती है। उसका गला भर आता है। चपला की चमक भी उसकी दशा को अत्यन्त ही दयनीय कर देती है। वर्षा के पुष्पों की सुगंध भी वियोगिनी के दुःख को अधिक तीव्र करती है—

लहक लहक आवै ज्यों ज्यों पुरवाई पौन,
दहकि दहकि त्यों त्यों तन ताँबरे तनै ।
बहकि बहकि जात बदरा मिलोके बिय
गहकि गहकि गहवरनि दिये मर्चै ।
चहकि चहकि दारै चपला चखन चाहे
बैमे घन-आनन्द सुजान बिन ज्यौ बचै ।
महकि महकि मारै पावस प्रसून बाय
आसनि उसास दैया कौ लौ रहियै अचै ।

कमली को देख सयोगिनी आनन्द में निमग्न हो जाती थी किन्तु वियोगिनी के लिये सुन्दरई वस्तुयें ही विष का काम कर रही हैं—

। विक्च नलिन लखें सज्जुच मलिन होति
ऐसी मज्जु आखिन अनोखी उरभनि है ।
' सौरभ समीर आवे बहकि बहकि जाय
राग भरे हिय में विराग-मुरझनि है ॥

कोकिल की मधुर बोली भी वियोगिनी को वियोग में दुःखदर्शक प्रतीत

होती है। इच्छाविषे उसको विभोगिनी सुनना नहीं चाहती। जानक और मोर भी अपनी आवाज से उसको उद्विग्न करते हैं। प्रिय की अनुसन्धिति में सब सुन के उद्विग्न दुःख घुमाने में लग गये हैं। बादल की गर्जन को संयोग में आनन्द की दुर्दमी के स्नान प्रतीत होती थी वह भी अब विभोगिनी के कानों को पीछे ढाल रही है—

कापी दूर कोविता ! कहीं की बौर कावलि री,
 बूझि बूझि अब ही करेबो चिन कोरिने ।
 पैछे परे पारी ये कतारी निष शीस ज्योंही,
 चातक ! धातक त्यों ही नू हू कान पोरिलै ।
 आनन्द के धन धान-बाँसन सुवान विना
 जानिकैं अवेलां सब बेरी दस ओरिली ।
 बौ लौं करे आनन विनोद बरमान ये
 तीलीं रे दरारे बजनारे धन पोरिलै ।

विभोग की अन्या ही कुछ इस प्रकार की होती है कि उसमें केवल प्रियजन की स्मृति ही सन्तोषप्रद होती है ? किसी भी प्रकार की धान धन को दबिकर नहीं होती।

आनन का नदीना आनन । संयोगिनी इतने-इतने प्रियजनों के साथ आनन्द में निमोर् हो जाती है। बादल के पतन में भी नागमती आनन में संयोगिनियों को अपने प्रियजनों के साथ भूतने देवकर आनन्द दुगुनी होती है—

सविन्द रच्यौ निज संग दिडोला
 हरिपर नीर कुमुमी चोला

धनलब्ध की विभोगिनी भी काम माव के आया जान कर निपकन के विभोग में व्याकुल हो जाती है—

! 'आनन आनन हेरि लगी मन मान आनन चोन निगेली
 छाये कूँ धनआनन्द जान उम्हारि की टोरि लै भूष्य सेली ।
 बूँद लगे सब अग दगें उमरी गति आननि पाननि पेनी ।
 ! नीन लौं लागति आनि मुनी दी है पानी नै लागति अँगनि देली ।

चन्द्रमा की चाँदनी नहीं निरुल रही वरन् वियोगिनी के प्राण निकल रहे हैं। लोग चन्द्रमा को अमृत प्रदान करने वाला कहते हैं किन्तु वह वियोगिनी को तो विष दे रहा है। तभी तो उसके द्वारा जो चाँदनी प्रकाशित की जा रही है वह इतनी दुखदाई है। वियोग में रात्रि भी काटे नहीं बैठती। संयोगावस्था में रात्रि इतनी छोटी लगती थी कि उस पर खीज आती थी किन्तु अब इतनी लम्बी है कि मानों उसका अन्त ही कभी न होगा—

‘कहा कहिये सजनी रजनी-गति, चन्द कदै कि बियैं गहि काढ़ै ।
 अमीनिधि पै विष-सार सबै, हिम ज्योति बगाव कैं अगनि डाढ़ै ।
 सु या पति-सग न जानति हे, धन आनन्द जान दिछोह की गाढ़ै ।
 वियोग में बैरनि बाढ़त ऐसी, कहु न घटै, सु संजोगहू पाढ़ै ।’

वही कुंज जिनके नीचे जाकर शरीर प्रसन्न हो जाता था किन्तु अब उन कुंजों की छाया भी दुःख का प्रसार करती है। जिस यमुना का पानी कृष्ण ने कभी अपनी आनन्द की तरङ्गों से सींचा था और संयोगावस्था में उस जल का स्पर्श स्फुरण पैदा करता था अब वियोग में उसे देखकर ही दुःख में वृद्धि हो जाती है। जो पवन विलास के पश्चात् शरीर के अन्त बिन्दुओं को मुलाकर शीतलता प्रदान करता था वही पवन अब उस विरहिणी के शरीर को दग्ध करता है। जो बादल पानी के रूप में जीवन दान करते थे अब वह भी प्राणों को हरने आगये हैं—

वेई कुंज पु ज निन तरैं तन बाढत हो,
 तिन छौंह आये अब गहन सो गहिगी
 सुरति सुआन चैन बीचनि सों सींची निन,
 वही जमुना, पै हेली ! वह पानी बहिगी ।
 वई सुख भम स्वेद-समै को सहाय पौन,
 ताहि छिये देह, दैया महादुख दहिगी ।
 वेई धन आनन्द जू जीवन कों देते, तिनही
 को नाम नारिनि के मारिये कों रहिगी ।

वसन्त के दिन इतने दुखदायी हैं कि विरहिणी को वह रात के समान ही प्रतीत होते हैं। लताओं के फूलों को देखकर तथा तमालों की डालियों में भूलों को देखकर वियोगिनी के शरीर पर झींझता छा रही है। मलयानिल के झोंकों का स्पर्श सयोग में प्रफुल्लित करता है किन्तु विरहिणी के लिये उसका स्पर्श दुःखद है :—

यासर वसत के अनन्त हैं हैं अनन्त लेत,
ऐसे दिन पारें जु निहारें दिन रात है।
लतनि की फूलनि तमालनि पै फूलनिकीं
हेरि हेरि नई नई मौंति पियसति है।
प्यारे धन-आनन्द सुबान ! मुनी बाल दसा,
चदनि पवन सैं पजरि स्थिरात है।

प्रिय का परदेश में रहना पावस में कितना दुःख देता है इसे विरहिणी का हृदय फूट फूट कर बताता है। सयोग में आनन्द का उपभोग करने के पश्चात् वियोग में दुःख का भार कितना कठिन हो जाता है। प्रियतम के लिये सदेश भेजे किन्तु उस निष्ठुर ने कोई भी उत्तर नहीं दिया। विरहिणी उस पर अत्यन्त दुःखित है। वह अपनी अन्तर्गत सखी से इस निष्ठुरता को प्रकट करती है—

छाये परदेश जान प्यारे सगलै सदेश,
मो मन अन्देस आली सोंसनि रँधै गरे।
मोज की कूँ मुनि उठति दियेमें हूँ
धूँ नहीँ तातिक करे जो कदिवो अरे।
दामिनी की कौंध लखि सौंधनि भरत जल
अझ अझ सीरीयो समीर परसैं जरे।
धेरि धूँटि मारे चहुँपातें धन आनद यौ,
चादर अडंबरनि डायोँडोल ज्यों करे।

विद्यापति में भी प्रिय के परदेश रहने पर वियोगिनी को इसी प्रकार अपनी सखी से व्यक्त करती है—

सखि मोन पिया

अबहु न आओल कुलिस दिया ।

सयोग में प्रकृति के जो उपकरण ये वह अब भी मौजूद हैं किन्तु उस समय उनमें जो मुख का सार निहित था वह अब वियोग में न जाने कहाँ चला गया । जमुना भी वही है, कुजों का समूह भी वही है, उसी प्रकार श्रुतयें भी आती हैं, चन्द्रमा भी कोई नवीन नहीं, वही मन है और उस मन में वही अभिलाषायें भी संचित हैं । मुरली की वही ध्वनि आज तक व्याप्त है । किन्तु कृष्ण न जाने कहाँ छिपे हुये हैं और उनकी अनुपस्थिति के कारण ही वियोगिनी की यह दशा हो गई है । इस दशा को किससे कहे कुछ भी लाम होते नहीं दिखलाई देता—

यही जमुना है वही वन वेई कुज पुज

यही श्रुतु वही चन्द और सब बहियै ।

वेई हम वही वेई अभिमान लाल,

वही धुनि मुरली की अबी रमि रहियै ।

वियोग की दशा को उद्दीप्त करने में प्रकृति का जो व्यापक रूप महाकवि सर ने देखा उस प्रकार की व्यापकता तो महाकवि घनानन्द में नहीं किन्तु फिर भी जितना प्रकृति चित्रण का रूप उनके काव्य में मिलता है वह रीति-कालीन कवियों की तुलना में अत्यन्त उत्कृष्ट कोटि का है । इसमें कोई सन्देह नहीं कि उनके प्रकृति-चित्रण में भी उन्हीं बातों को स्थान दिया गया जो परम्परा-भुक्त यों लेकिन फिर भी प्रकृति को इतना व्यापक रूप रीतिकाल के किसी भी कवि ने नहीं दिया जितना कि इस रीतिमुक्त कवि ने दिया ।

आलंकारिक रूप—प्रकृति को आलंकारिक रूप में देना भी संस्कृत साहित्य के प्रारम्भ से ही चला आ रहा था । प्रकृति के उपकरणों के साथ नायक और नायिकाओं के अङ्ग-अत्यङ्गों की समानता अथवा कभी प्रकृति के उपकरणों को नायिका के अङ्गों के समुल्लेख सिद्ध करने की आलंकारिक प्रणाली बहुत ही प्राचीन है और इसी के आधार पर उपमा और व्यतिरेक आदि आलंकारों को काव्य में प्रधानता दी गई । इस प्रकार के वर्णन संस्कृत

कवियों में मरे पड़े हैं। हिन्दी में विशाखति, बाणसी, कबीर, तुलसी, सूर अथवा रीतिकालीन कवियों ने प्रकृति को उपमान रूप में अनेकों स्थल पर प्रयुक्त किया- विशाखति ने प्रकृति के अनेक उपकरणों का प्रयोग कर्मातद्धार के रूप में अत्यन्त सुन्दरता के साथ प्रदर्शित किया है—

“हरिन इन्दु अरविन्दु करिनि हेम
पिक बूमल अनुमानी ।
नयन बदन परिमल गति उन रवि
भयो अति मुललित बानी ॥”

इसी प्रकार सूर ने भी अलंकारों के वर्णन में प्रकृति के उपकरणों को प्रयुक्त किया है। कृष्ण के रूप वर्णन में अनेक प्रकृति के उपकरणों को उपमान रूप में प्रदर्शित किया है—

‘ऊषो अत्र यह समुक्त मई
नन्द नन्दन के अंग अंग प्रति अपना न्याय दई ।
कुल कुटिल मँसर भरि मौबिर मालति भुरे लई ॥

X X X X

आनन इन्दुवरन सनुव लखि करलें तेन नई ।
निरमोरी नहि नेह कुनुमिनी अन्तहि हेम हई ॥”

महाकवि घनानन्द ने भी प्रकृति के इस रूप को कृष्ण और राधा के रूप विषय में प्रदर्शित किया है। एक नहीं अनेक स्थानों पर इस प्रकार के उदाहरण मिल जाते हैं। विरहिणी के शरीर में ही प्रीति की ताप है और वहीं असीम समुद्र भी है तथा वहीं पर मेघ भी पानी भर कर घनघोर वर्षा कर रहे हैं—

‘विरहा रति सौ घट व्योम तय्यो विजुरी सी तिनैं इकली छवियों ।

दिय सागर में दग मेघ मरे उधरे बरलें दिन औ रतियों !

कृष्ण का मुख चन्द्रमा के समान है तथा उनका शरीर पन के समान है

तभी तो वह घनश्याम है । उधर राधा के शरीर में वियोग के कारण, पतझर और बसंत दोनों ही एक साथ हो रहे हैं—

‘है पतझर बसंत दुहु घनश्याम एक ही बार हमारे’

वियोग के अश्रुओं के कारण वह वियोगिनी वर्षा ऋतु की बेल के समान हो गई है । हृदय रूपी छप्पर पर उमग की कोपलों के निकलने से उस बाला ने लज्जा को भी त्याग दिया—

‘अनुश्रान तिहारे वियोग ही सों वरसा रितु बेलि सी बाल मई ।

हित खोपनि चोपनि कोंपनि झलरि लाज के ऊपर छाव रही ॥’

नेत्रों के सम्पूर्ण उपमानों को घनानन्द ने एक ही स्थान पर प्रदर्शित करके अपने कला कौशल का अन्ध्रा परिचय दिया है—

‘मीन कज राजन कुरङ्ग मान मङ्ग करें

पासी बड़े कानी लिये छाती नै रहें चढ़े ।’

इसी प्रकार व्यतिरेक अलङ्कार का प्रयोग करके कवि ने प्रकृति के उपकरणों को नायिका के अङ्ग प्रत्यङ्गा के सन्मुख हेतु सिद्ध किया है—

‘वारनि मौर कुमार मजै, पुहुपावलि हास विलासहि पूजहि ।’

शरीर रूपी घन में विरह रूपी दाशग्न प्रचंड रूप से व्याप्त हो गई है । जल के द्वारा जिस प्रकार बुके । साँस रूपी बाँस चटकने लगे हैं । आशा रूपी लता भी अब जल रही है । दुख रूपी धुँएँ की धुन्ध में प्रान रूपी खग घुट रहे हैं । अब तो आनन्द के घन अर्थात् कृष्ण के दर्शनों से ही इस विरह रूपी दामानल से छुटकारा होगा—

विरह दवागिनि उठी है तन घन बीच,

बठन सलिल के मु कैसे सींचिये परै ।

अन्तर पुढाई फटै, चटकत साँस बाँस,

आस लावी लता हू उदेग भर सों भरै ॥

दुख-धूम धूधारे में धिरे घुटै प्रान खग,

अब लाँ बचे हैं जो मुजान तनको दरै ।

वरसि वरसि धन-आनन्द धरसि धौंदि,
सरस परस दै दहनि सब ही दरे ॥

अलङ्कारिक रूप में प्रकृति के चित्रण में कवि ने कई स्थान पर अपनी मौलिकता का प्रदर्शन किया है। प्रकृति विरहजनित वेदना को स्पष्ट करने तथा उसे मूर्तिमत्ता प्रदान करने में सहायक हुई है।

प्रकृति का स्वतन्त्र रूप—प्रकृति का सरिलट-चित्रण रीतिकालीन कवियों में बहुत ही कम पाया जाता है। बिहारी देव, पद्माकर आदि सभी कवियों ने प्रकृति को उद्दीपन रूप में ही देखा। केवल कुछ बिहारी के दोहे और कुछ कवियों में सेनापति ने स्वतन्त्र प्रकृति चित्रण को स्थान दिया है। धनानन्द भी इस क्षेत्र में रीतिकालीन कवियों अथवा अपने अप्रत्यक्ष कृष्ण-मत्त कवियों के पीछे चलकर प्रकृति के उद्दीपन रूप को ही देखा। किन्तु फिर भी जिस वनरमली के बीच उनके प्रिय इष्टदेव राधा और कृष्ण ने अपनी लीलाओं का प्रदर्शन किया था उसके स्वतन्त्र रूप को भी उन्होंने देखा। वर्तत वर्णन में इस प्रकार का वर्णन कुछ मिल जाता है किन्तु वह भी अधिक नहीं—

वृन्दान आनन्द धन रात्रत यमुना कूल ।
सदा मुग्ध मुन्दर सरस, सब श्रुतु बधि अनुकूल ॥
रिउ औरै मोरै नवल वृन्दानन तरु बेलि ।
सद्वज सुगयो देखिये आनन्द धन रसकेलि ॥

आगे चौगुनों में भी इसी प्रकार का स्वतन्त्र चित्रण मिलता है किन्तु अधिक नहीं—

धनड़ि पराग लता तरु मोये । मुरित सौरम-सौत्र समोए ॥
धन बचन वरनत मन फूल्यौ । लता लता मूलनि संग मूल्यौ ।

प्रकृति के स्वतन्त्र वर्णन की यह निश्चेयता धनानन्द के प्रकृति-चित्रण को रीतिकालीन कवियों के प्रकृति चित्रणसे उच्चकोटि का सिद्ध कर देती है। जिस प्रकार भाव की प्रपञ्चता के द्वारा उन्होंने रीतिकाल के वाह्य-चित्रण को एक नयी

दिया की ओर मोड़ा उसी प्रकार प्रकृति के चित्रण में भी उन्होंने प्राचीन कवियों की तरह संश्लिष्ट प्रकृति चित्रण की ओर भी ध्यान दिया। प्रकृति का जितना प्रेम इनकी कविताओं में है उतना उम काल के बहुत कम कवियों में है।

प्रकृति का सन्देश वाहक रूप :—जिस प्रकार कालिदास के मेघ ने यक्ष का संदेश उसकी प्रियतमा को दिया था उसी प्रकार धनानन्द ने पद्म और मेघ दोनों के द्वारा विरहिणी की दशा का संदेश उसके प्रिय तक पहुँचाने का प्रयत्न किया है—

‘पद्म आनन्द जीवन दातक हो कष्ट मेरीयाँ पीर हियै परसौ ।
कष्ट या विसासो मुनान के आँगन मो अँभुनान की लौ बरसौ ॥

उसी प्रकार वियोगिनी के द्वारा पद्म से भी प्रार्थना की जाती है कि वह ही कृपा करके उसका संदेश उसके प्रियतम तक पहुँचा दे। उस निष्ठुर ने यदि उसे भुला दिया है तो पद्म इतनी कृपा ही कर दे कि उसके प्रियतम के पैरों की धूल ही उसके समीप उड़ा कर ले आवे। इस प्रकार धन-आनन्द ने प्रकृति को भी संयोग वियोग दोनों पक्ष में अनेक रंगों में देखा है। उनका प्रकृति-चित्रण इस बात का परिचायक है कि कवि को भावों के रङ्गों को प्रकृति की पृष्ठभूमि देकर रंगने में ही आनन्द का अनुभव होता था। प्रकृति चित्रण में धनानन्द ने कृष्ण भक्तों का अनुकरण करके गिरि पूजन, अनुभव चन्द्रिका आदि शीर्षकों के अन्तर्गत अपनी रचि का अन्ध्रा परिचय दिया है। रीति-बद्ध कवियों के समान उन्होंने परम्परासूक्त प्रकृति-वर्णन को ही नहीं अपनाया। षट्शतु वर्णन तथा बारहमासा रीतिकालीन कवियों में प्रकृति चित्रण के रूप में प्रस्तुत किया जाता था। धनानन्द ने जिस प्रकार काव्य में अन्तर्दृष्टियों के चित्रण को अपनाया और एक स्वतंत्र कवि के रूप में अपने व्यक्तित्व का प्रदर्शन किया उसी प्रकार प्रकृति वर्णन में उन्होंने रीतिबद्ध कवियों का अनुकरण नहीं किया। उनका प्रकृति चित्रण अपने काल के कवियों से अधिक व्यापक था।

प्रेमतत्व का निरूपण

प्रेम की व्यापकता :—मानव प्रेमा का यह विशेष गुण है कि वह अपने जीवन में किसी का होना चाहता है। अपने हृदय का प्रसार वह अपने तक ही सीमित न रखकर अन्य लोगों के हृदय के साथ भी उसका सम्बन्ध जोड़ना चाहता है। इसी प्रवृत्ति का परिणाम है कि वह अन्य जीवधारियों के सुख-दुःख में शामिल होता है। उनके साथ सहानुभूति और समवेदना का प्रदर्शन करता है। ऐसा करने में उसके हृदय को एक अनरमित आनन्द प्राप्त होता है। मनुष्य की इसी उदात्त और निस्वार्थ भावना के फलस्वरूप अन्य पुरुष भी उसकी ओर आकर्षित होकर अपने हृदय में उसके लिये एक स्थान सुरक्षित रखते हैं। इस प्रकार दोनों ओर से पारस्परिक आकर्षण का सूत्राव प्रारम्भ हो जाता है। हृदय की इसी निर्यातता से प्रेम का प्रारम्भ होता है। यही पारस्परिक आकर्षण संस्कार और शिक्षा के द्वारा और भी व्यापक होता जाता है और जिस हृदय में एक मानव के लिये ही स्थान था वही धीरे-धीरे मानव जाति के लिये हो जाता है। पारस्परिक आकर्षण में साहचर्य का बड़ा योग है और यदि यह कहा जाय तो और अधिक उचित होगा कि प्रारम्भ में मनुष्य एक दूसरे के प्रति साहचर्य के कारण ही आकर्षित होता है। परिवार के लोगों के प्रति उसका प्रेम इसी कारण है कि उन लोगों के बीच में वह जन्म से रहता है इसलिये वहाँ पर उसको यह आवश्यक नहीं कि उसके परिवार के लोगों में उसके प्रति सहानुभूति प्रत्यया समवेदना की भावना है कि नहीं। पारिवारिक प्रेम मूलतः साहचर्य के कारण ही होता है। किन्तु वहाँ पर भी यदि कोई मनुष्य कुछ ऐसा कार्य करता है जिससे वह परिवार के हित से अपने हित को अधिक महत्व देता है वहाँ पर पारिवारिक प्रेम का निर्मल जल स्वार्थ की मिट्टी से दूषित हो जाता है। इसलिये प्रेम के प्रसार में व्यक्तिगत स्वार्थ को महत्व देना एक व्यवधान बन जाता है।

परिवार के पश्चात् मानव हृदय का प्रसार ससार में है। परिवार इसकी पहली सीढ़ी है। उस सीढ़ी पर से ही यदि आदमी गिर पड़ा तो वह फिर समाज, जाति और देश से प्रेम नहीं कर सकता। यदि उसने पारिवारिक जीवन में पारस्परिक प्रेम के स्वरूप को देखा है और उसके द्वारा अपने हृदय को आनन्द से ओत-प्रोत किया है तो यह निश्चय है कि उसका हृदय मविष्य में देश और जाति तक ही सीमित न रहकर निःस्व के प्रेम में अपने को रजित कर देगा। हृदय का प्रसार ही प्रेम को व्यापकता प्रदान करता है। प्रेम में हृदय अपने लिये केवल सतोष और अनिर्वचनीय आनन्द की उपलब्धि ही करता है।

प्रेम का स्वरूप—किन्तु इसके अतिरिक्त प्रेम का एक और रूप भी है जो अनादिकाल से मानव जीवन को प्रभावित करता रहा है—यह है स्त्री और पुरुष का प्रेम। इसका आकर्षण वह वासना है जो मानव के हृदय में सृष्टि के प्रथम चरण में ही निहित कर दी गई थी। स्त्री के रूप और सौन्दर्य को देखकर मनुष्य की अदम्य वासना दिल्लोलित होने लगती है। इसी प्रकार पुरुष के अङ्गों के प्रति भी स्त्री का आकर्षण स्वाभाविक है। दोनों ओर से एक दूसरे के प्रति आकर्षण होता है। पुरुष और स्त्री दोनों ही एक दूसरे से भिन्न रहना नहीं चाहते। नेत्रों के द्वारा ही उस आकर्षण का स्पष्टीकरण होने लगता है और इस प्रकार सम्पूर्ण व्यवधानों को पारकर स्त्री-पुरुष का यह सम्मिलन अनादिकाल से चला आ रहा है। इस प्रकार के प्रेम को शारीरिक प्रेम अथवा स्थूल प्रेम की संज्ञा दी जाती है। किन्तु यह शारीरिक प्रेम ही बान्धव में इतना घनीभूत हो जाता है कि इसकी स्थूलता का स्थान सूक्ष्मता ले लेती है। जो प्रेमी और प्रेमिका पारस्परिक निर आलिङ्गन में बढ होने की प्रगाढ़ इच्छा रखते वे यही यदि अपनी इच्छा की पूर्ति होते नहीं देखते तो उनका हृदय लयङ्ग-लयङ्ग होकर विस्तर जाता है। प्रेम की स्थूलता का स्थान अनुभूति ले लेती है। अब प्रेमी को शारीरिक सुख की लिप्ता नहीं रहती बल्कि अब तो अपनी प्रियतमा के दर्शन की साध ही शेष रह जाती है। उसके हृदय में प्रियतमा की स्मृति एक चर्चर्प मचा देती है। एक-एक स्मृति पर वह अनेक भाव-राशियों को न्योढ़ानर करने लगता है। महाकवि घनानन्द का प्रेम इसी प्रकार का था। इस प्रेम में मौखलता और स्थूलता को कोई स्थान नहीं था क्योंकि

करि ने संयोग में भी अपने दृश्य को ही सुवान को दिया था। उन सुवान में प्रत्युत्तर में कुछ भी नहीं चाहा। केवल उसके सौन्दर्य को अपनी रुचि करता रहा। किन्तु वह भी लोगों से न देखा गया और उस दृश्य से भी उसे बचिब होना पड़ा। चनानन्द ने अपने प्रेम इस परवरणा को ही अपने काव्य में चित्रित किया है। यही काव्य है। इनका प्रेम अनुभूति प्रधान है।

साहित्य में प्रेम के विभिन्न रूप—भारतीय साहित्य में प्रेम के चित्रण हैं। अगर लौकिक प्रेम के दो पक्षों पर प्रकाश डाला गया—विषय प्रत्यक्ष शारीरिक आकर्षण प्रेम और दिव्य अनुभूति प्रधान प्रेम। वास्तव काव्यधर्म में प्रेम का मादमांड सौन्दर्य के कारण ही हुआ है और उसी उदात्त रूप अनुभूति प्रधान हो गया है। इस प्रकार एक ही वस्तु को द्वितीय प्रकारों से देखा गया है। इसी लौकिक अनुभूति से आगे बढ़कर जब अनुभूति पारलौकिक सत्ता के प्रति हो जाती है तो उसी को ईश्वरोन्मुख प्रेम की सहायी जाती है। ईश्वरोन्मुख प्रेम में भी साकार के प्रति प्रेम होता है और निराकार के प्रति भी। साकार ईश्वर के प्रेम में राम और कृष्ण आदि के प्रेम परम्परा से वर्णित रूप को ही कवि अपनी कल्पना के द्वारा अनेक रूपों प्रस्तुत करता है। किन्तु निराकार के प्रति जो उसका प्रेम होता है उस पर व एक रहस्य का आरस्य डाल देता है। इस प्रकार हिन्दी साहित्य में प्रेम के चार चरणों आदिकाल से चर्चा आ रही है—१-लौकिक प्रेम, २-पारलौकिक प्रेम लौकिक प्रेम को भी दो भागों में विभाजित किया जा सकता है—१-स्थूल प्रेम अथवा शारीरिक प्रेम और २-अनुभूति प्रधान प्रेम। पारलौकिक प्रेम में भी दो विभाजन होते हैं—१-सगुण के प्रति और २-निगुण के प्रति रहस्योन्मुख प्रेम।

हिन्दीकाव्य की प्रेमधारा इन चारों धाराओं में विभाजित होकर ही साहित्य के सागर को स्तब्ध करती रही है। किन्तु शारीरिक प्रेम अथवा स्थूल प्रेम प्रत्येक युग में अपनी सत्ता किसी न किसी प्रकार बनाये रहा। हिन्दी ही नहीं उसकी भी अग्रगण्य तथा मातमानही संस्कृत भी इस स्थूल प्रेम को ही लेकर चली। यह कहे तो अनुचित न होगा कि मौखिक प्रेम का जो रूप हिन्दी में

आया वह उसकी मातामही और माँ की विरासत के फलस्वरूप ही मिला ।

कालिदास जैसे महाकवि ने स्थूल शृङ्गार की उत्कृष्टता को भी दिखाया । यह का अनुभूति प्रधान प्रेम भी शारीरिक प्रेम के कारण ही हुआ था । एक कालिदास ही नहीं संस्कृत के अनेक कवियों ने प्रेमका आलम्बन नारीके अङ्गों को ही रखा । उनके काव्य में नारी के अङ्गों के सौन्दर्य के प्रति एक उत्कट लालक है । सौन्दर्य की देवी यक्षिणी की स्मृति उस यह को इसलिये होती है कि वह उसके माहुर्य में एक लम्बे समय से रह रहा था अब उसकी वह प्रिया जो इतनी रूपग्री है न जाने कैसे अपने दिन व्यतीत करती होगी । यह उसके शरीर का चित्र मेघ के समुद्र रंगर अपनी उस लालक को प्रकट करता है जो उसके हृदय में अपनी प्रिया के शारीरिक सौन्दर्य के प्रति है—

तन्वी श्यामा शिखरिदशना पद्म बिम्बाधरोष्ठी
मण्येक्षामा चञ्चल हरिणी प्रेक्षणा निम्ननाभिः ।
छोणीमारादलसगमना स्तोत्रनम्रा स्नानाम्बा
या तत्र स्याद्युदतिविषये सुदिराले वषातु ॥

हिन्दी के आदिकाल में विद्यारति जैसे कवि को प्रारम्भ में शारीरिक सौन्दर्य की प्रति ही आकर्षण होता है किंतु नियोग की अनुस्था में कवि की अनुभूति उस शारीरिक आकर्षण को ही आंतरिक प्रेम में परिवर्तित कर देती है । जो कवि एक दिन यौवन के प्रति इतना आकर्षित हुआ था कि उसके नेत्र आश्चर्य से विस्तारित हो गये थे और अनायास ही वह अपने आश्चर्य को इस प्रकार व्यक्त करने लगा था—

‘कि आरे ! नव जीवन अधिरामा ।

अत देखल सत कहिअ न पारेष लुओ अनुपम एक ठाना ॥’

वही एक दिन भावुकता से ओत-प्रोत होकर प्रेम के आन्तरिक प्रभाव को देखने लगता है—

सखि मोर पिया ।

अबहु न आओल कुलिश दिया ॥

नखर मोलाओल दियस लिखि लिखि ।

नयन ओंघाओल पिया पब हेरि ॥

मतिकाल में सूर के कृष्ण और राधा का प्रेम भी 'नैन नैन मिल परी दगोरी' के उपरान्त ही प्रारम्भ हुआ । सम्पूर्ण 'अमरगीत सार' अनुभूति प्रधान प्रेम से ही श्रोतयोज है । गोपियों के प्रेम में जो अनन्यता है वहीं उच्च प्रेम की परिचायक है । गोपियों को किसी प्रकार का स्वार्थ नहीं बह तो चानक के समान अपने प्रिय कृष्ण के दर्शन की ही लालसा रखती हैं । उनके जीवन का उद्देश्य प्रिय के दर्शन मात्र के लिये ही है । ऊँचो के निर्गुण ब्रह्म की महत्ता इस अनन्य प्रेम के समुच्च विलीन हो जाती है । गोपियों अपनी अनन्यता को किस स्वाभाविकता से व्यक्त करती हैं—

‘ऊँचो मन नाहीं दस बीस ।

एक हुतो सो गयो स्याम सँग को चारापै ईस ॥’

भक्त कवियों ने किसी सौंसारिक आनन्द को अपने प्रेम का लक्ष्य नहीं बनाया । उनके प्रेमी राम और कृष्ण थे । इसलिये इन भक्तों ने अपने इष्ट-देव के सौन्दर्य का जो वर्णन किया वह भी लौकिक प्रेम से ऊपर था । अपने इष्टदेव के रूप का ध्यान उनको अपरमित आनन्द देता था । ईश्वर के प्रेम ने उनकी सम्पूर्ण वासनाओं को बुझित कर दिया । राम और कृष्ण उनको इस संसार के सम्पूर्ण कुचकों एवं यातनाओं से मुक्त करेंगे इसलिये वे उनका स्मरण करते थे ।

सूफी कवियों में प्रेम का आधार लौकिक या किन्तु बीच बीच में वे उस प्रेम को अन्त सत्ता के प्रति भी दिखाते चलते थे । जायसी के 'पदमावत' में कवि ने राजा रत्नसेन का शारीरिक सौन्दर्य के प्रति ही आकर्षण दिखाया है किन्तु फिर विरह की व्याकुलता में पदमावत के जो उद्गार हैं उनमें अनुभूति ही प्रधानता स्पष्ट दिखाई दे रही है । नागमती के विरह वर्णन में शारीरिक तलक भी स्पष्ट है । सूफियों में शारीरिक मिलन को अधिक महत्व दिया गया । इसका कारण हम पीछे कह चुके हैं कि सूफियों के प्रेम में भादन भाव की प्रधानता थी इस कारण उनके प्रेम में कामोद्दीपन को प्रमुख स्थान मिला ।

किंतु भारतीय प्रेम में माधुर्य मान था जो एक कोमल रूप को लेकर चला था। आयसी की नागमती को आन्तरिक दशा इसलिये भिगड़ी हुई है कि उसे प्रियतम के द्वारा शारीरिक मूल नहीं मिल रहा। वह अपने उद्गारों को इस प्रकार स्पष्ट करती है—

‘पद्मारति सौं कहेउ बिहंगम । कंत लुमाय रही करि संगम ।’

नागमती को इसी धान का दुःख है कि पद्मारत उसके प्रिय के साथ समागम करे और यह इस प्रकार बेचैनी में अपना जीवन व्यतीत करे। सुनियों का प्रेम अनुभूति प्रधान प्रेम के अन्तर्गत है। उन्होंने उसको समासोक्ति के द्वारा ईश्वरोन्मुखी बनाकर उसकी शारीरिकता को सतत करने का भी प्रयत्न किया है।

हिन्दी साहित्य का रीतिकाल अधिकतर नारी के शारीरिक सौन्दर्य की ओर आकर्षित था इसलिए उसकाल के काव्य में त्रिन प्रेम का रूप दिखाई देता है यह उदात्त प्रेम नहीं वरन् स्थूल प्रेम ही है। बिहारी, मनिराम देव, पद्मारकर आदि सभी कवि, स्थूल प्रेम की ही लेकर चले जो केवल वासनाओं की तृप्ति तक ही सीमित था। इस काल के प्रेम में चानक की सी अनन्यता नहीं। प्रेम को उद्दीप्त करने के लिये ठोड़ी का गद्दा ही पर्याप्त था उसी को देखकर नायक प्रेयसी के लक्षण में डूब जाता था। पद्मारकर की नायिका का ‘नैन नचाय’ के यह कहना ही प्रेम को उद्दीप्त कर सकता था—

‘लला केरि आइयो खेलन होरी’

धनानन्द का शुद्ध प्रेम—

महाकवि धनानन्द भी रीतिकाल में ही हुये थे और उनको भी मुक्तान के सौन्दर्य के प्रति ही प्रथम आकर्षण हुआ था। लेकिन उन्होंने अपने उस प्रेम को सतत रखा क्योंकि उनको प्रतीत था कि दरवार की नर्तकी से मोरचुन्या का प्रेम होना समभव नहीं। यही कारण था कि वह अपने प्रेम को अपने हृदय में रखकर उसकी पीर को अन्दर ही अन्दर अनुभव करने लगे। किंतु प्रेम क्या छिपा है? उनको उसी प्रेम के कारण अपनी नौकरी से हाथ धोने पड़े और

जिस्को हृदय दिया था उस ने भी साथ नहीं दिया। उनकी हृत्तंत्री का एक एक तार झकड़ हो गया और उनके हृदय के प्रेम विषयक सम्पूर्ण भाव उनकी कविता के रूप में निस्सरित होने लगे।

घनानन्द का प्रेम प्रथम लौकिक प्रेम था किन्तु बाद में उन्होंने अपनी प्रेयसी मुजान के प्रति प्रेम को कृष्ण प्रेम में परिवर्तित कर दिया। इस प्रकार प्रेम के दो पहलू हैं—यह ससार का भी है और साय हो ईश्वर के प्रति भी है। किन्तु घनानन्द के प्रेम का मूल स्वर उनका व्यक्तिगत प्रेम ही है। कुछ विद्वानों ने उनके प्रेम को रहस्योन्मुख प्रेम की सजा देने का प्रयत्न किया है। लेकिन यह किसी पुष्ट आधार पर न होने के कारण मान्य नहीं। घनानन्द तो मुजान का नाम ही पुकार पुकार कर अपने उद्गारों को प्रकट करते हैं। उनके प्रेम में किसी प्रकार की बकवात नहीं। उनका प्रेम तो राज मार्ग के समान प्रशस्त एवं विस्तार्य है। उन्होंने स्पष्ट शब्दों में प्रकट किया है—

‘अति सूखे स्नेह की मारण है जहाँ नैंक समानप बाँक नहीं।’

महाकवि घनानन्द ने अपने आन्तरिक भावों को ही अपने प्रेम में अधिक महत्व दिया अथवा यह कहना चाहिये कि उनके मन्त्र हृदय से अनायास ही इस प्रकार की उक्तियाँ निकल पड़ीं जो उनके अनन्य प्रेम की परिचायक हैं। घनानन्द तो अपने प्रिय को चकोर और चातक के समान प्रेम करते थे। उनको ससार में केवल प्रिय के दर्शनी की ही अभिलषा थी। उनको केवल एक ही विश्वास था कि उनके प्रियतम से मिलन अशक्य होगा। इसी आशा से उनके प्राण शरीर में रह रहे हैं अन्यथा न जाने कब के उड़ गये होते—

‘एक विश्वास की टेक गढ़े लागि आस रहे बसि मान बटोही’

कृष्ण को जब से देखा उसी समय से ‘चाह की अग्नि प्रज्वलित हो गई—

‘जबतें निहारे घन आनन्द मुजान प्यारे

तबतें अनोखी आगि लागि रही चाह की।’

प्रेम की अवस्था भी कितनी दयनीय होती है। प्रेमी को जड़ और चेतन का भी भेद नहीं रहता। घनानन्द की चिरदिखी आत्मा भी उसी अवस्था

में पुकार उठती है । जानिदाग के मरने के समान उसे भी यह होठ नहीं मरता कि मेरा बर है यह उसकी इच्छा को कैसे पूर्ण करेगा । विगिहसी आत्मा मेरा के द्वारा करना यदिश मेवनी है—

धन आनन्द जीवन दापक हो,
बहु मेरी हूँ पोर दिये परमौ ।
कबहु या विगामी मुत्रान के अँगन,
मो प्रेमप्रान की मे करणी ॥

रीतिकालीन कवियों का प्रेम— 1761

रीतिकालीन कवियों के प्रेम वर्णन में स्पष्टता है । उनकी प्रकृति अधिकतर नायिका के अल्प प्रत्यंग के निरूपण में ही अधिक रही । प्रेम की गहराइयों से उनको कोई माझब नहीं । बाजार में उनमें कोई भी ऐसा कवि नहीं पा विगने प्रेम की उदाग भावना को अपने हृदय में उचित दिया हो । उनका कार्य तो काम बाजार की उदीप्त बगने वाले वनतकार पर प्रदर्शन मात्र था । यही कारण है कि उनके प्रेम में अन्तर्दृष्टियों के निरूपण को उन्हा ग्यान नहीं मिला विगना कि कलना की अर्गमर उदागी को दिया गया । कभी नायिका के नेत्रों की 'बननचारी' गुण कहकर उनमें 'नागर नरन' का शिक्कार बगना गया तो कभी पर नायक और नायिका के हृदय की नद बनाकर हरिकली गली पर इशर उधर दीहाता गया । कभी नायक की पग की पगलाही को लूने में नायिका अँगन में होही शिक्ली है । नायक भी अपने प्रेम का प्रदर्शन कभी 'सरिका' को गौर में लेने के बहाने में अपनी प्रेमी के वरगदन को लूकर ही कर देता है । नायिका के प्रेम का माध्यम हृदय नहीं बाह्य एक भेरा है । उसके कद जाने पर उस नायिका के प्रेम में बाग पद जाती है । उगरी अन्तरमिनी कली उगरी पर बाहर समझती है कि यदि गन गन गया और बन भी उबड़ गया तो पर इम प्रकाश दुली नगे होती है । कभी हरी-हरी अन्तर गो गही है । का प्रेम है ! केनर कारीरिह निवन का मुह ही विगना वान लदन है । देव, माँगन, वरुणाकर आदि गन्तूर कवियों ने हरी कारीरिह काव्यरंज को ही अपनी रचनाओं में अधिक ग्यान दिया ।

मतिराम के प्रेमी भी अपनी नायिका के अङ्गों तक ही अपने प्रेम को सीमित करते हैं। कभी उस मुख के लिये वह 'लला' दिन में ही 'घात' लगाते हैं। कभी मीतर सेटकर अपनी प्रेयसी से पानी भँगाने का उपक्रम करते हैं। इस प्रकार रीतिकालीन कवियों के काव्य में प्रेम नामक उदात्त भाव नायिका के अङ्गों के प्रति आकर्षण मात्र बनकर रह गया था।

धनानन्द का अनन्य प्रेम—धनानन्द का प्रेम उनके लिये एक साधना थी। वह उस प्रेम की देवी के उपासक थे जिसकी स्मृति उनके अङ्ग-अङ्ग में समा गई थी। उनके लिये प्रेम कोई उथला तालाब या भील नहीं वह तो अथाह सागर था। उस सागर को छोड़कर उनको कुछ नहीं सुझाता—

‘एकै आस एकै विश्वास प्राण गहै बास,
और पहिचान हन्हें रही काहु सो न है।’

यदि प्रिय जो अनेक गुणों की निधि है वहही इन प्राणों की उपेक्षा करेगा तो इन प्राणों की क्या दशा होगी—

नेह-निधि-प्यारे गुन-भारे हूँ न रखे ॥ जे,

देखो तुम करौ तो विचारन के कौन है।

धनानन्द की प्रेमिका को तो अब जीवन भर प्रिय की स्मृति करना ही रह गया है। वह प्रेम के सागर में उतर पड़ी है। प्रियतम के मन में आवे वह करे उसे इसकी तनिक भी परवाह नहीं। अब तो केवल प्रिय की बातों में ही जीवन को व्यतीत करना चाहती है। प्रेमिका अपनी दशा की तनिक भी चिन्ता नहीं करती उसे तो प्रेम में यदि अपना जीवन ही बलिदान करना पड़े तब भी वह अपने प्रेम की सफलता ही मानेगी। धनानन्द की प्रेयसी अपने प्रियतम की उपेक्षा को सहकर भी उसके प्रति अपने अनन्य प्रेम का परिचय देती है—

‘तुम नीके रहौ तुम्हें चाहु कहा पै असीस हमारिखौ लांघिये ॥’

धनानन्द के प्रेम में चातक के प्रेम की अनन्यता परिलक्षित होती है।

प्रेयसी ने अपने प्रेम को इतना व्यापक रूप दिया है कि उसका वर्णन नहीं किया जा सकता ! उसके प्राणों में केवल प्रिय की स्मृति ही को स्थान है। उसके हृदय में अन्य किसी भी बात के लिये स्थान नहीं—

‘धन आनन्द प्यारे सुबान मुनो यहाँ धक्ते दूसरी छोंक नहीं ।
मुन कौन थी पट्टी पदे हो लला मन होव ही देत छटोंक नहीं ॥”

यदि प्रियतम का प्रेम उसे नहीं मिलेगा तब भी वह प्रेयसी अपने प्रेम में हद
नहीं रहेगी । यदि उसकी दृष्टा बिगड़नी जायेगी तब भी उसे कोई चिन्ता नहीं ।
यदि अन्य कोई पूछेगा तो उसका उत्तर भी वह अपने प्रिय से पूछकर ही
देगी—

“यह देखि अछारन मेरी दृष्टा बोज़, बूझै ली ऊपर कौन कही ।
ब्रिय नैंकु बिचारिकें रेहु बनाय हहा नियाँ दूरिहें पाँव गहीं ॥”

मुनसी ने भी प्रेम के अनन्य रूप को ही अधिक महत्व दिया । उन्होंने
अनेक रपानों पर प्रेम की अनन्यता को प्रदर्शित किया है—

एक भरोसी एक बल, एक आग चित्तास ।
रानी बूद धनस्यान हित, चातक मुनसीदास ॥

प्रेम की इसी अनन्यता के कारण रत्नान भी अन्ना नाम अमर कर गये ।
प्रिय अनन्यता के साथ इस मुञ्जमान गायक ने अपने प्रिय को प्यार किया
गम्भिरता उगी का प्रभाव पनानन्द पर भी पड़ा । रत्नान ने प्रेम की अनन्यता
के महत्व का बड़े ज़ोरदार शब्दों में प्रतिपादन किया—

अति सुदुन कोनल अनिहि अति पतरो अतिदूर ।
प्रेम कटिन सखतें सदा, निर एक रस मरगूर ॥
एक छागी निनु कारनहि, इच्छा सरा सनान ।
रनै प्रियाहि सर्वस्य को, सोई प्रेम महान ॥
हरै सदा, चाहे न कहु, गहै सबै को होय ।
रहे एकस्य नाहिरे, प्रेम बनानी सोय ॥
प्रेम प्रेम सब कोरे बदे, कटिन प्रेम की पौम ।
मान तरफि निचरे नही, बेचन चमन ठगाय ॥

पनानन्द का प्रेम मूलतः इसी प्रकार का था । उनके हृदय में प्रेयसी
कीपन भर लहाने को तैयार है किन्तु फिर भी उसे प्रियतम की ओर से कोई

शिखायत नहीं है। उनके प्रेम में स्वार्थ को तनिए भी स्थान नहीं। न यौवन और रूप का ही आकर्षण है और न वह प्रिय से चन की ही कामना करती है। वह तो वादनाओं और दुष्काओं से रहित प्रेम के निष्काम रूप को ही अधिक महत्व देती है। प्रेयसी की अनन्यता एक पक्ष से ही स्पष्ट है—

‘मोहि तुम एक तुम्हें मोसम अनेक याहिं

कहा कहु चंडहि चकोरनि की कमी है।’

घनानन्द के काव्य में प्रेम से सिंचित अनेक उक्तियाँ मरी पड़ी हैं। उनके हृदय में प्रेम का जो उच्च स्थान था उसका परिचय उन उक्तिओं की मार्मिकता से स्पष्ट हो जाता है। विरहियी प्रेम में इतनी मग्न है कि उसे रात दिन अपने प्रियतम का ही ध्यान रहता है। सुबह से शाम और शाम से सुबह प्रियतम की प्रतीक्षा में ही बीतते हैं। यदि प्रियतम कहीं उसे अपनी झलक भी दिखा दें तब भी वह प्रेमाधिक्य के कारण उनको देखने में अतृप्त रहती है। उस समय प्रेम की सपनता के कारण उसके नेत्रों में प्रेमाभु प्रकाशित होने लगते हैं और उसकी दृष्टि के सन्मुख आकरण बनकर प्रियतम के दर्शन में बाधा उपस्थित कर देने हैं। प्रेयसी को दृष्टिक दर्शन का लाभ भी नहीं मिल पाता—

‘मोरें सौं लो कानन और निहारति बाजरी नेंकु न हारति।

सौं कैं मोरनीं तारनि ताकिवो तारनि सौं इकार न टारति।

बौ कहुं मावनी दीटि परै घनआनन्द आँसुन औसर गारति।

मोहन सोहन ओहन की लगि नै रहै आगिन के डर आरति ॥’

प्रेयसी के प्राणों में तो केवल प्रिय का रूप बस गया है। किन्तु उसने प्रियतम ने उसके इस प्रेम को टुकरा दिया। अब वियोग की गर्म हवाओं के झोकों से इन प्राणों की अकम्पा अत्यन्त ही विगड़ गई है। लेकिन फिर भी माया पतङ्ग की मूर्ति उड़ते ही रहते हैं।

प्रियतम की निष्ठुरता को प्रेम की एक-निष्ठता अक्षय जीतेगी। प्रेयसी की व्याकुल पुकार विश्वास के साथ निकलती है—

‘ऐसें धनञ्जानन्द गही है टेक मन माहि

एरे निरदई तीह दया उपजाय हीं ।’

प्रेयसी विरह की वेदनाओं में तपकर अपने प्रेम में इतनी दृढ़ है कि उसको संसार में किसी का प्रेम अपने प्रेम के समान नहीं बचता । पतंगा और मीन भी प्रेम में कवि प्रसिद्धि के द्वारा आदर्श रूप में उपस्थित किये जाने रहे हैं । किंतु धनानन्द की प्रेयसी उन दोनों के प्रेम को अपने प्रेम से द्रव्य समझती है । उसका कारण भी स्पष्ट है कि पतङ्गा अपने प्रियतम दीपक को देखते ही उस पर गिरकर अपने प्राणों को न्योछावर कर देता है और मछली अपने प्रियतम जल से वियुक्त होते ही अपने प्राणों को छोड़ देती है । किंतु धनानन्द की विरहिणी अपने प्रियतम के वियोग को भी उस प्रेम की कसौटी समझती है । इसलिये प्रियतम के दर्शनों की साध लेकर वह अपने शरीर को गलाते हुए अपने प्राणों को सुरक्षित ही रखती है । अपने प्रेम पर इसीलिये उसे अभिमान है—

मरिबो बिसरान गनै वह ती
 यह बापुरी मीत-तज्यौ तरसै ।
 यह रूप-छटा न सदा रिकै
 यह तेज तवै बितरै परसै ।
 धन-आनन्द कौन अनोखी दसा
 मति आवरी बायरी है परसै ।
 बिहुरे मिलै मीन पनङ्ग दसा
 कहा मो ब्रिय की गति कौं परसै ॥

सुफियों के प्रेम में पीर अथवा वेदना की कसक सदा रहती है । धनानन्द के काव्य में भी इस कसक का अनेक स्थानों पर देखा जा सकता है । प्रिय की स्मृति आते ही वह नायिका उद्भिन्न हो जाती है । उसे अतीत की स्मृतियाँ बार-बार कचोटती हैं । प्रिय से वह उन पिछली बातों का स्मरण करके बड़े मारिल हृदय से कहती है—

मन माहि बी तोल हो, तो कही
विमवासी स्नेह कही चोरत हे ।

हृदय की कम्बु उस प्रेमिका को बेचैन कर देती है । वह अपनी मालगी को अन्य लोगों के लिये सबकु घनाती है । उसे इस बात की चिन्ता नहीं कि उसके प्राण इस प्रकार प्रेम में छुट छुटकर निकल जायेंगे । उसकी वेदना मुत्त-रित होकर यही पुकारती है कि मविश्य में अन्य लोगों को कभी भी किसी 'अनोदी' से प्रेम नहीं करना चाहिये—

‘मान नरेंग नरेंग बिदा पै
अनोदी सी काहू की मोह न लागै’

बीजन से उदात्त होने पर भी प्रेमकी करने प्रियतम के दर्शन की इच्छा को अन्त तक नहीं छोड़ती—

‘बीबै मई ददाउ ठऊ है निजन आल
बीबहि दिवाऊँ नाम तेरो जति बरि रे ।’

घनानन्द के प्रेम का अन्तः सुन्दर अनेक भावनाओं की लहरों से तरंगित है । प्रेम पंथ का यह पक्षिक अनेकों बाधाओं को चीरता हुआ भी अपने मार्ग से विचलित नहीं होता । उनके प्रेम के उदात्त रूप को देखकर ही किसी ने उनके विषय में ठीक ही कहा था—

प्रेम सदा अविजै चो लहै मुकहै रहि मौँति की बात छकी ।
मुनि के सब के मन लातच टोरि पै बीरे लखै सब बुद्धि चकी ।
बग की कनिवाई के बोले रहै हों प्रीतिनि की मति बाति बकी ।
सुनौ कविता घन-अनन्द की हिय आँखिन नेह की पीर लकी ॥

प्रेम की अनेकों अवस्थाओं तथा मार्मिकता को घनानन्द ने अच्छी तरह समझा । उनका कान्न उनके प्रेम की उस उच्च चोटी पर से जाता है जहाँ से संसार के अन्य लोगों की प्रेम माफ़ता अत्यन्त ही ठगती और अतिथर प्रतीत होती है । यही मूल कारण है जिसने घनानन्द को इन उन रीतिवद् कवियों की मीढ़ से अलग एक स्वच्छन्द प्रेमी कवि के रूप में ही देखते हैं ।

धनानन्द की भक्ति एवं सम्प्रदाय

विभिन्न मत—

महाकवि धनानन्द के मत एवं सम्प्रदाय के विषय में अभी तक अधिक खोज नहीं हुई। प्रारम्भ में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इनके सम्प्रदाय के विषय में अपने 'हिन्दी साहित्य के इतिहास' में लिखा था—'इस पर इनको विराग उत्पन्न होगया और ये वृन्दावन जाकर निष्ठा-सम्प्रदाय के वैष्णव होगये और वहीं पूर्ण विरक्त भाव से रहने लगे।' उन्होंने अपने इस कथन के आधार में धनानन्द का एक कवित्त भी उद्धृत किया है जिसमें उनका वृन्दावन भूमि के प्रति ओ प्रेम था उसकी भाँकी मिलती है—

गुरनि बतायो, राधा मोहन हूँ गायो,
सदा सुखद सुहायो वृन्दावन गाढ़े गहिरे ।
अद्भुत अभूत महि मदन परे ते परे,
जीवन को लाहु हा हा क्यों न ताहि लहिरे ॥
आनन्द को घन छायाओ रहत निरन्तर ही
सरस मुदेय सो, पपीहा पन बहिरे ।
जमुना के तीर केलि कोलाहल मीर पेसी,
पावन पुलिन पे परि रहि रे ॥

किन्तु अपने उपर्युक्त कथन के पश्चात् शुक्ल जी ने वहीं पर आगे के पृष्ठ में इस प्रकार कहा है—

'इन्होंने अपनी कविताओं में बराबर मुजान को सम्बोधन किया है जो गृङ्गार में नायक के लिये और भक्ति भाव में कृष्ण भगवान के लिये प्रयुक्त मानना चाहिये। कहते हैं कि इन्हें अपनी पूर्व प्रेयसी मुजान का नाम इतना

प्रिय था कि विरक्त होने पर भी इन्होंने इसे नहीं छोड़ा । यद्यपि अपने पिछले जीवन में धनानन्द विरक्त भक्त के रूप में वृन्दावन जा रहे पर इनकी अधिकांश कविता भक्तिकाव्य की कोटि में नहीं आयेगी गृहकार की ही कही जायेगी । लौकिक प्रेम की टीला पाकर ही ये पीछे भगवत्प्रेम में लीन हुये । प्रथम शुक्ल जी ने इनको निम्बार्क मतानुयायी कहा और साथ ही यह भी कहा कि इनको विराग हो गया किन्तु बाद में कहते हैं कि उनकी कविता भक्त कवियों की कोटि में नहीं आयेगी । साथ ही यह भी कहते हैं कि मुबान का लौकिक नाम ही उनके इष्टदेव के रूप में व्यद्विष्ट होने लगा । अब प्रश्न उठता है कि जो आत्मी अपने लौकिक प्रेम के आधार पर ही अपने इष्टदेव की पूजा में रत हुआ हो तो उनको विरक्त भक्त कैसे माना जा सकता है ? भक्त का लौकिक सुख और दुःख की क्या चिन्ता ?

वियोगी हरि के एक लक्षण में इनको वैष्णवभक्त कहा गया है किन्तु उन्होंने यह नहीं कहा कि यह निम्बार्क सम्प्रदाय के वैष्णव थे अथवा किसी और वैष्णव सम्प्रदाय के —

बादशाह ने कोपि राज्य ते माहि निरारयो ।
 वृन्दावन में छाव येर वैष्णव को पारयो ।
 प्यारे मीत मुबान सों नेह लगायो ।
 लगन वान तें विष्णो विरह-रस मन जगायो ।

लाला मगवानदीन जी ने भी इनको निम्बार्क सम्प्रदाय का नहीं बताया । इन्होंने इनकी विरक्ति का कारण इनका रासलीला के प्रति प्रेम था—“इस रास की भावना का इन पर ऐसा प्रभाव पड़ा कि ये श्रीकृष्ण की लीला में न रहने के लिये दरबार तथा गृहस्थी से जाना लौट वृन्दावन चले आये और वहाँ किसी व्यास वंश के गुरु से टीला ले ये जिमी टागटना में मग्न और हृद हो गये ।”

दीन जी के कथनानुसार इस बात का पता नहीं लगता कि धनानन्द किस प्रकार के वैष्णव थे । उन्होंने स्पष्ट न होने के कारण ठीक लिखा है—‘कि ये

किसी उपासना में दृढ़ और मग्न हो गये ।' यह उपासना क्या थी इसका पता उनको ठीक नहीं लगा ।

श्री शम्भुप्रसाद बहुगुना ने धनानन्द की मक्ति-भावना को एक मोड़ देकर अपना नया दृष्टिकोण उपस्थित करने का प्रयत्न किया—“धनानन्द को यदि हम वैष्णव भावनाओं से प्रभावित हुआ भी पाते हैं किन्तु इसमें संदेह नहीं कि वे मूलतः रहस्योन्मुखी प्रेम-काव्य के कवि हैं और सूनी तथा निर्गुण-प्रेमी कवियों के अन्तर्गत मीरा की भाँति आते हैं । मीरा जिस प्रकार वाक्य रूप से परम वैष्णव सगुण भावना की दिखलाई देती है किन्तु उसका प्रेम रहस्योन्मुखी अनन्त सत्ता—जिसे वह प्रिय गिरधर गोपाल, प्रभु आदि आदि शब्दों से सम्बन्धित करती है—की विरह वेदना की विकलता की साक्षी है, उसी भाँति धनानन्द चाहे कृष्ण के तथा राधा के सगुण रूप का, उनकी कृपा का उनकी लीलाओं का सजीव और प्राणों को प्रसन्न कर देने वाला गुण गान करते हैं, परन्तु प्रधानता उनमें उस विरह भावना की मर्मस्पर्शी विकलता की है जो जायसी, इमामशाह, कबीर, मीरा, दादू, नानक, बाबा लालदास, सगमद आदि प्रेममार्गी सन्तों में पाई जाती है । इसलिये धनानन्द का काव्य, रसलान, सूर तुलसी, वैष्णवधारा के कवियों से उतना मेल नहीं खाता जितना प्रेम रहस्योन्मुखी सन्तों की विरह वाणियों से ।”

किन्तु आगे चलकर श्री शम्भुप्रसाद बहुगुना धनानन्द को फिर वैष्णव कवियों के समकक्ष भी देखने लगते हैं । श्री ऊपर रहस्योन्मुख सन्तों की परंपरा में उनका स्थान निर्धारित करने के पश्चात् ही उनकी विचारधारा फिर पलटकर उनकी रचनाओं पर जाती है और वह धनानन्द का स्थान पूर्व निर्धारित परम्परा में न रखकर वैष्णवों की परम्परा में रख देते हैं—“धनानन्द ने सम्भवतः निर्गुण प्रेम भावना के कवियों, सन्तों तथा सगुण रूपरस परम्परा के भक्तों के जीवन के तात्त्विक भेद को अपने लिये स्वयं दोनों प्रकार का जीवन धिताकर देखा-समझ लिया था और इसीलिये आगे चलकर सम्भवतः वे रहस्यवादी प्रेमी-कवियों, सन्तों की भावना से दृढ़कर सगुण रसवादी वैष्णवों की परंपरा में आ जाते हैं ।” इस प्रकार श्री बहुगुनाजी इनको कभी रहस्यवादी प्रेममार्गी सन्तों में देखते हैं तो कभी इस आधार पर कि उन्होंने रहस्योन्मुखी

भावना के तत्वों को भी देखा और वैष्णव भक्तों की सगुण भावना को भी किन्तु बाद में उन पर वैष्णव भावना का प्रभाव पड़ा और यह वैष्णव कवियों की परम्परा में आ गये। बहुगुणाजीकी इस पहुँच का क्या आश्चर्य है ! इसका उन्होंने कोई प्रमाण देना भी उचित नहीं समझा। किन्तु बिना आश्चर्य के इतने बड़े कवि के विषय में यह कैसे अनुमान लगा सकते हैं कि वह रंग बदलते रहते थे।

श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने स्वच्छन्द कवियों के विषय में अपना मत देते हुए केवल इतना सकेत किया—“स्वच्छन्द कवियों में सुक्तियों के सम्पर्क और प्रभाव के कारण कहीं-कहीं रहस्य की भावना भर निलती है। अपनी भावना में मेल खाती हुई इन कवियों की वृत्ति कृष्ण-भक्ति-भावना में लीन हुई। बात यह थी कि इन कवियों में से कई अपने व्यक्तिगत जीवन में प्रेम की एकनिष्ठता के उपासक हुये। प्रिय की ओर से प्रेम की स्वीकृति उचित परिमाण में न पाकर, या उसमें किसी प्रकार की लौकिक बाधा उत्पन्न हो जाने के कारण वे सत्कार से विरक्त हो गये। ऐसी दशा में उनके लिये दो ही मार्ग थे। या तो वे निगुण सम्प्रदाय का अनुगमन करते या सगुण सम्प्रदाय में दीक्षित होते। निगुण में रूप की योजना न होने के कारण उसकी उपासना इनके चित्त के लिये श्रमिन्त नहीं हो सकती थी, अतः इन्होंने सगुण में अपनी स्वच्छन्द वृत्ति लीन की। रामानन्द और धनानन्द दोनों ने ही प्रेममार्ग या भक्तिमार्ग की इस विशेषता का उत्कीर्तन किया है।” मिश्र जी ने इस प्रकार धनानन्द को प्रेमभक्ति में लीन कवि के रूप में ही ग्रहण किया है। उन्होंने इस मन की पुष्टि के लिये धनानन्द का निम्नलिखित कविच उद्धृत किया है—

शान हूँ आगे जाकी पदवी परम ऊँची,
रत उपजावै तारै भोगी भोग बात ग्वै ।
बान 'धनानन्द' अनोखो यह प्रेम-पन्थ,
भूले ते चलत रहै मुषि के यथित ह्वै ॥

प्रेम के पन्थ से प्रभावित होकर ही धनानन्द ने कृष्ण भक्ति को स्वीका-

किया। मिश्रजी का कथन है—‘उन्हें शुद्ध भक्त न मानकर प्रेमोन्मत्त के कवि ही मानने का वास्तविक कारण यही है। रीतिबद्ध बिहारी निम्बार्क (राधा-तत्व प्रधान) सम्प्रदाय में ही दीक्षित थे। अपनी सनसई में राधा से वाधाहरण करने की प्रार्थना करके उन्होंने अपना सम्प्रदाय व्यक्त कर दिया है पर ये भक्तों की भेरी में नहीं बैठायें गये। इसका कारण यही है कि उनकी रचना भक्त-कवियों की सी नहीं है। घनश्रानन्द ने अन्त में भक्ति सम्प्रदाय में टीका से ली थी। पर लौकिक प्रेम का मुबान नाम ये न भूल सकें।’

यदि ध्यानपूर्वक देखा जाय तो श्री निरवनाथ प्रसाद मिश्र ने शुक्लजी के मत को ही व्यापकता प्रदान की है। शुक्लजी ने जो यह कहा था कि घनानन्द निम्बार्क मत में दीक्षित थे इसको भी श्री निरवनाथ प्रसाद मिश्र ने मी कहा है और अन्त में उनका कथन यही है कि यह फिर भी भक्त कवियों की कोटि में नहीं आ सकते क्योंकि इनकी रचना भक्तों की सी नहीं।

भक्तकवियों की विशेषता—घनश्रानन्द भक्त कवि थे अथवा रहस्योन्मुख प्रेम कवि थे इस विषय पर विचार करने से पूर्व हमको भक्त कवियों की विशेषताओं पर ध्यान देना आवश्यक है। क्योंकि घनानन्द की कविता में राधा-कृष्ण की लीलाओं अथवा गुणगानों को अधिक महत्व दिया गया है इसलिये ऐसे ही कवि को देखना चाहिये जो कि कृष्ण भक्त कवि मान्य हो। यदि इस दृष्टि से हम कृष्ण भक्त कवियों पर दृष्टिपात करते हैं तो उनमें महा-कवि सुरदास ऐसे कवि हैं जिन्हें हम भक्त कवि के रूप में मानते हैं। उनके ऊपर वैष्णवधर्मका पूर्ण प्रभाव था। उनकी रचनाओं में वैष्णवधर्म के आचार्य बल्लभ के सिद्धान्तों को स्थान दिया गया है। सुर ने कृष्ण की लीलाओं को अपने सम्प्रदाय के नियमानुसार ही वर्णित किया है। किन्तु फिर भी कवि और कोरे भक्त में पर्याप्त अन्तर पड़ता है। भक्त को केवल उन दार्शनिक सिद्धान्तों को लेकर चलना पड़ता है जो कि उसके सम्प्रदाय के आचार्यों ने आनश्यक बताये हैं और कवि तो कल्पना के आचार पर ही उन सिद्धान्तों को अपने काव्य में स्थान देता है। इसलिये उनके वास्तविक रूप में अन्तर पड़ जाता है। यही बात है कि सुर की रचनाओं में बल्लभ के सम्प्रदाय के नियम व सिद्धान्तों की भी अवहेलना हो गई है।

वैष्णव धर्मावलम्बियों की भक्ति के प्रकार

“नागद भक्ति सूत्र” में ईश्वर भक्ति के जो प्रकार बताये हैं वह निम्न लिखित हैं—

१—गुण महात्म्याभक्ति, २—रूपाभक्ति, ३—पूजाभक्ति, ४—स्मरण-भक्ति, ५—दान्याभक्ति, ६—सत्याभक्ति, ७—कान्ताभक्ति, ८—वत्सल्याभक्ति, ९—आत्मनिवेदनाभक्ति और १०—यत्न विरहाभक्ति ।

उपर्युक्त प्रकारों में ही वैष्णव आचार्यों ने अन्तर्गत भक्ति का प्रसार किया । निम्बाक और नम्बाचार्य ने राधा की भक्ति को महत्व दिया । जिसका परिणाम यह हुआ कि भक्ति के क्षेत्र में मातुर्यभाव को ग्रहण किया गया । किन्तु निम्बा-काचार्य एक दर्शन को लेकर चले गये । इस कारण इनके द्वारा बताया हुआ मातुर्य भाव सयत था । बल्लभ ने भी मातुर्य और प्रेम को भक्ति का चरमो-त्कर्ष सिद्ध किया । इनके द्वारा प्रेम-लक्षणा भक्ति को ही प्रमुख माना गया गोपियों को जीव या आत्मा का रूपक मानकर उनको परमात्मा के विनोग में व्यथित होकर ही उसके सच्चे प्रेम की अधिकारिणी कहा । बल्लभ की प्रेम-लक्षणा भक्ति का प्रचार सुरदास और नन्ददास आदि कवियों ने अन्तर्गत प्रेम से सित्त्व-रचनाओं के द्वारा किया । उन्होंने कृष्ण की उपासना में ‘नागद भक्ति सूत्र’ में वर्णित सभी प्रकारों को अग्रणीया । कृष्ण और राधा के रूप सौन्दर्य की प्रतिष्ठान्ता के कारण ही भक्ति में शृङ्गार की प्रचुरता हुई । कृष्ण की लीलाओं के कारण गोपियों और राधा आदि को भी उनके साथ प्रभुत्व स्थान मिला । आगे सभी सम्प्रदाय में जाकर भक्त प्रेयसी के रूप में ही ईश्वर की आराधना करने लगा इसी का परिणाम था कि कृष्ण भक्ति में परकीया को अधिक महत्व मिला ।

कृष्णभक्ति में दार्शनिक आधार के कारण विरह को प्रधानता मिली । सम्पूर्ण कवियों ने कृष्ण से गोपियों का विनोग करके उनके हृदय की भावनाओं को व्यक्त कर कृष्ण साहित्य को महान् गौरव प्रदान किया ।

इसने कोई सन्देह नहीं कि सुरदास ने अपने धार्मिक चिदान्तों को बल्लभा-चार्य के पुष्टि मार्ग के आधार पर ही प्रदर्शित किया और कथानक का आधार

भागवत को बनाया किन्तु जो उन्होंने राधा को इतना महत्व दिया वह उनकी अपनी खोज थी। किन्तु उनकी राधा स्वकीया नायिका ही थी बल्लभ और भागवत दोनों में राधा का कहीं नाम नहीं था। सूरदास की राधा पर निम्बार्क, जयदेव और विद्यापति का प्रभाव है। सूर में जो शृङ्गार का गहरा रंग है वह इस घात को स्पष्ट करता है—

‘नीची ललित गही हरि राई ।

जबहि सरोज धरो भोजल तन जमुनि राई आई ॥’

चैतन्य की प्रेमात्मिक भी शृङ्गार से ही प्रभावित थी। विद्यापति के अनेक पद चैतन्य सम्प्रदाय के अनुकूल थे इसलिए उन पदों का प्रचार बंगाल में ही नहीं ब्रज में भी होगया। सूर में जो शृङ्गार के नम्र चित्र हैं उनका प्रभाव कृष्णमति शास्त्री के परवत्ता कवियों पर भी पड़ा। अष्टाङ्गन के कवि परमानन्द दास ने भी राधा के प्रिय में अत्यन्त ही शृङ्गारिक पद लिखा है—

राधेजू हारागलि लूटी ।

उरज कमल दल माल मरगनी, बाग्न कपोल अलक लट लूटी ॥

×

×

×

×

×

×

आलस बलिन नैन अनियारे, अवन उनीदे रजनी लूटी ।

परमानन्द प्रभु सुरत समय रस मदन नृपति की सेना लूटी ॥

उपर्युक्त भक्त कवियों ने जो भाव व्यक्त किये हैं वह विद्यापति के घोर शृङ्गारी पदों से किसी प्रकार कम नहीं। इन्हीं शृङ्गारिक पदों के आधार पर कहा जाता है कि सूर आदि कवि केवल अपने सम्प्रदाय विशेष के दार्शनिक सिद्धान्त के प्रतिपादन में ही नहीं रहे बल्कि उन्होंने अपने स्वतन्त्र विचारों को भी अपने काव्य में रखा। इसी प्रकार यदि बनारस के काव्य को भी इस दृष्टि से देखा जाय तो उसमें केवल निम्बार्क मत का ही प्रतिपादन नहीं किया बल्कि अनेक सम्प्रदायों के उन कत्तों को उन्होंने अपना लिया जो कि उनकी प्रेममय अभिव्यक्ति में सहायक हो सकते थे।

घनानन्द पर अन्य प्रभाव

ऊपर हम कह चुके हैं कि विभिन्न विद्वानों ने घनानन्द के मक्ति सम्प्रदाय के विषय में अपने-अपने मतों का प्रदर्शन किया है। शुक्लजी ने उनको निम्बार्क सम्प्रदाय में दीक्षित किया किन्तु फिर भी भक्त केवि नहीं माना। इसी प्रकार का मत वियोगीहरि का भी है। दीनजी किसीभी निश्चय पर नहीं पहुँच सके। श्री राममुप्रसाद बहुगुना ने उनको रहस्योन्मुख प्रेम, मार्गी सन्तों में स्थान दिया लेकिन इन सम्पूर्ण मतों में मान्यता उसी मत को मिल सकती है जो किसी तथ्य के आधार पर हो। श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने भी प० रामचन्द्र शुक्ल के मत को ही माना है। उनके कथन में कुछ सत्य भी है क्योंकि उन्होंने किसी सम्प्रदाय विशेष पर अधिक जोर न देकर इनको प्रेमोन्मुख का कवि कहा है। वास्तव में घनानन्द ने भी, मक्ति की किसी एक परम्परा को नहीं अपनाया। इनके काव्य में राधा-कृष्ण की अनेकों लीलाओं का वर्णन है—कहीं भूला भूलते, कहीं विहार करते, कहीं विनोद और अन्य किसी लीला में रत। घनानन्द ने यमुना, ब्रजभूमि, गोवर्धन आदि अनेक स्थानों को भी अपने काव्य में वर्णित करके अपने ब्रजभूमि के प्रति प्रेम को प्रदर्शित किया है। बारी की महिमा को भी घनानन्द ने अनेक स्थानों पर उसी प्रकार वर्णित किया है जिस प्रकार सरदासजी ने अपने काव्य में स्थान दिया। घनानन्द की पदावली को देखकर ऐसा प्रतीत होता है कि उसमें उन्होंने अन्य भक्त कवियों का अनुकरण किया है। जिस प्रकार दित-वृन्दावन आदि कवियों ने अपने सम्प्रदाय के सिद्धान्तों को अपने काव्य में वर्णित किया है इस प्रकार का कोई भी प्रतिबन्ध घनानन्द के काव्य पर नहीं रहा। इनके काव्य की मुख्य चारा-प्रेम है और उस प्रेम की पुष्टि के लिये ही उन्होंने अपने से पूर्ववर्ती उन सम्पूर्ण काव्य-परंपराओं को अपनाया जो कि उनकी प्रेम व्यञ्जना में सहायक हो सकती थीं। घनानन्द ने अपने मन हृदय का सम्बल, राधा और कृष्ण को बताया किन्तु उनके हृदय से सुजान की मूर्ति सदा रही। कृष्ण को भी उन्होंने अग्रणी प्रेमिका के नाम से ही विभूषित कर दिया। इसलिये यह कहना सरल नहीं कि घनानन्द किस प्रकार की मक्ति-व्यक्ति में विश्वास करते थे।

घनानन्द के काव्य को देखने से स्पष्ट है कि उन पर पूर्ववर्ती परम्पराओं

का पूर्ण प्रभाव था। सूक्त सन्तों का प्रभाव उनकी रचनाओं में मिलता है। इसके अतिरिक्त निगुण-धारा का प्रभाव भी कहीं-कहीं पर है। कृष्णभक्त कवियों ने तो इनको अपने रंग में ही रँग लिया। रीतिकालीन शृङ्गारिक भावना-भी इनके काव्य में कहीं-कहीं पर बड़ी प्रखरता के साथ है। कारण यह था कि इन्होंने अपने प्रेम के-चित्र को प्रखरता देने के लिये ही उन सम्पूर्ण तत्वों को अपने काव्य में स्थान दिया।

वैष्णवों में कृष्ण के लोकरञ्जक रूप को ही अपनाया गया था। राधा की उपासना इन वैष्णव आचार्यों में निम्बार्काचार्य और मध्वाचार्य ने ही अपनाई थी। सम्भवतः घनानन्द ने जो राधा की उपासना और महत्ता का प्रतिपादन किया है वह निम्बार्क सम्प्रदाय के प्रभाव के कारण ही किया हो। नित्य उनकी श्रम्य रचनाओं में कृष्ण की लीलाओं को जो प्रमुखता दी है वह सब सुरदास आदि बल्लभ सम्प्रदाय के भक्त कवियों की सी ही प्रतीत होती है। इसलिये यह विश्वास के साथ नहीं कहा जा सकता कि इनके ऊपर केवल निम्बार्क-सम्प्रदाय का ही प्रभाव था।

सूक्तोक्त और घनानन्द—कुछ लोगों का कथन है कि घनानन्द ने सुक्तियों के प्रेम की पीर को भी अपने काव्य में स्थान दिया। सुक्तियों में प्रेम की पीर को अधिक महत्व दिया गया है तथा सुक्तियों के काव्य में विरह को भी प्रमुख स्थान दिया गया है। कुतुबन, जायसी और मभल आदि कवियों की रचनाओं में प्रेम की कसक आदि से लेकर अन्त तक चलती है। नागमती के विरह-वर्णन में जायसी ने जिस प्रेम को व्यक्त किया है वह अपनी समानता नहीं रखता। सुक्तियों के मतानुसार सम्पूर्ण सृष्टि उस अनन्त प्रिय के वियोग में रो रही है। घनानन्द के काव्य में भी इस सूखी पीर की झलक अनेक स्थानों पर है किन्तु अन्तर केवल यही है कि जहाँ सुक्तियों ने उस अज्ञात सत्ता का आवरण ढालकर उसे रहस्योन्मुख बनाया है वहाँ घनानन्द के काव्य में केवल अपने हृदय की वेदनाओं को प्रखर रूप देने के लिये ही उस पद्धति को अपनाया है। सुक्तियों में लौकिक प्रेम के द्वारा ही आध्यात्मिक प्रेम की प्राप्ति मानी है। जायसी की 'पदमावत' में लौकिक कथा को ही पारलौकिक प्रेम के लिये चुना है। संयोग और वियोग दोनों वर्णनों में कवि उस अनन्त सत्ता की ओर संकेत

करता चलता है तथा उस आध्यात्मिक स्वरूप की भक्त देखता है। जायसी ने लौकिक प्रेम को वर्णन करते-करते उसका सम्बन्ध आध्यात्मिक प्रेम से अनेक स्थलों पर जोड़ा है—

विरह के आगि सूर जरि कांषा । रातिहु दिवस अरिह उहि ताषा ॥
अगिन उठी जरि उठी निझाना । पुँछा उठा उठि बीच बिलाना ।
पानि उठा उठि बाइ न छूआ । बहुरा गेर, आर भुइ चूआ ॥

इसी प्रकार लौकिक सौन्दर्य का वर्णन करते-करते कवि पारलौकिक सौंदर्य को पदमावत में कई स्थानों पर देखता है।

उन्ह बानन अस को जो न मारा । बेधि रहा सगरी ससारा ॥
गगन नखत जो जाहि न गनै । वै सब बान ओहिके हनै ॥
बरती बान बेधि सब राखी । साखी ठाढ़ देहिं सब साखी ॥

सृष्टि के पदार्थों का कार्य भी सब उस अनन्त के सौन्दर्य के समागम के लिये ही है—

पुष्टु मुगन्व करहि एहि आसा ।
मकु हिरकार लेइ इन्ह पासा ॥

किन्तु धनानन्द ने इस प्रकार प्रेम का व्यापक रूप अपनी रचना में नहीं देखा। यह तो केवल लौकिक प्रेम को कृष्ण के ऊपर न्यौछावर कर चुके थे। इसलिये यह कहना भी न्यायसंगत नहीं होगा कि धनानन्द का काव्य पूर्ण-रूपेण सूक्तियों की परम्परा में है। बस इतना ही कहा जा सकता है कि उनके ऊपर सूक्तियों का आशिक प्रभाव अगर हो तो आश्चर्य नहीं। वह भी केवल इस कारण कि उन्होंने लौकिक प्रेम करते हुये कृष्ण की ओर भी संकेत किया है।

इसमें कोई सन्देह नहीं कि सूक्तियों में परमात्मा को पति और आत्मा को पत्नी माना गया है। इसलिये उनकी उपासना में पति-पत्नी भाव-के कारण शृङ्गार को अधिक महत्व दिया गया। कृष्ण भक्तोंमें जो इस प्रकार की भावना

है सम्भवतः उस पर सुफियों के मादनभाव का प्रभाव नहीं। भारतीय भक्तों में जो माधुर्य भाव आया वह भी सुफियों के मादनभाव से भिन्न है। श्री चन्द्र-वली पारखेय ने 'तसब्बुह अथवा सूफीमत' नामक पुस्तक में इस भिन्नता को अत्यन्त स्पष्ट रूप से दिखाया है—“भारतीय माधुर्यभाव का आलम्बन व्यक्त भगवान् है। उसकी अलौकिक सत्ता हमारा उद्धार करती है और लौकिक हमें बराबर अपनी ओर खींचती रहती है। हम अपने आप को रति का अवतार समझते हैं काम का नहीं। सूफी इस विषयमें हमसे प्रतिकूल हैं। उनकी भक्ति का आधार मदन अथवा काम है रति नहीं। “.....काम अमृत है तो रति आनन्द है और दोनों ही ब्रह्म के दो रूप हैं। माधुर्यभाव में रति काम को चाहती है तो मादनभाव में काम रति का पीछा करता है। एक मधुर, कोमल और मन्द है तो दूसरा उन्मत्त, मीघण और उग्र।”

उपर्युक्त उद्धरण से भारतीय प्रेम-पद्धति और सूफी प्रेम-पद्धति का अन्तर स्पष्ट हो जाता है। भारतीय भक्त आनन्द का इच्छुक है किन्तु सूफी भक्त उस अन्तः के साथ समोग की लालसा रखता है।

धनानन्द का प्रेम मूलतः भारतीय पद्धति पर ही आधारित था। उनको प्रियतम के समागम की लालक उतनी नहीं भितनी कि उसके प्रेम को अनुभव करने की है। इसलिये उन्होंने प्रेम के पन्थ को ज्ञान से भी ऊपर माना है—

ज्ञान हू ते आगे जाकी पदवी परम ऊँची,
रस उपजावै तामें मोगी भोग जातख्यै ।
बान धन-आनंद अनोखो यह प्रेम पन्थ,
भूले ते चलत, रहै सुधि के यकित हू ॥

धनानन्द के विरह वर्णन को भी सूफियों के प्रभाव का परिणाम कहा जाता है किन्तु यह भी उचित नहीं। उनका विरह भी शुद्ध भारतीय परम्परा पर ही आधारित है। सुफियों से प्रथम भी भारतीय साहित्य में विरह की प्रधानता थी। वरन् यह कहें तो अत्युक्ति न होगी कि भारतीय काव्य प्रणेतृओं ने विरह को जो महत्व दिया वह संयोग को नहीं। उधर धार्मिक क्षेत्र में आत्मा को परमात्मा का विरहिणी मानकर वैष्णव आचार्यों ने जनता को पर्याप्त मात्रा में प्रभावित

किया। कृष्ण भक्तों के अन्दर आकर जो विरह का रूप परिलक्षित हुआ वह वैष्णव आनाथों का प्रभाव था। सुरदास आदि कवियों ने उस विरह को अपने काव्य में अधिक महत्त्व दिया। सम्पूर्ण कृष्णकाव्य निरहिणी आत्मा (गोपियों) का ही स्वरूप है। सुर की गोपियाँ अपने प्रिय के वियोग में श्रॉमुओं की धारा बहा चुकी थीं उसका प्रभाव घनानन्द के विरह वर्णित हृदय पर भी पड़ा। इसलिये यह कहना कि सुरियों की विरह वर्णन की पद्धति को अनन्तर ही घनानन्द ने अपने काव्य में विरह को इतना प्रमुख स्थान दिया न्यायोचित नहीं।

सुरियों का प्रभाव पड़ा और वह केवल घनानन्द पर ही नहीं वरन् उनसे पूर्व के कृष्ण भक्त कवियों पर भी पड़ चुका था। किन्तु वह केवल इस कारण कि सुरियों की प्रेम-पद्धति में सामाजिक व्यवधान की कमी थी और वह एक ऐसी सङ्गठन को लेकर चला था जो उस समय के विलासप्रिय बानावरण के उपयुक्त था। नागरीदास आदि में इसके दर्शन होते हैं। घनानन्द ने भी इसी प्रकार सुरी प्रभाव में आकर कुछ रचनाएँ कीं। किन्तु उनके इतने बड़े काव्य को देखकर यह नगण्य ही है। 'वियोग बेलि' और 'इश्कलता' में यह प्रभाव परिलक्षित होता है—

लिखी कैसे पियारे प्रेम पावी ।
लगे श्रॉमुअन भरी है दूक छावी ॥

इसी प्रकार कटावों का बाण हो जाना आदि प्रयोग भी सुरी प्रभाव को दिखाते हैं—

सजोनी स्वाम मूर्ति फिर आगे ।
कटाहें बान से उर आन लागे ॥
मुकट की लटक हिय में आय हालै ।
चितवनी धक बियरा बीच सालै ॥

किन्तु यहाँ पर भी शैली का प्रभाव है। फारसी काव्य में हृदय का डुकड़े-डुकड़े होना, मौंस का गलवाना आदि वीक्ष्य दृश्यों को भी वर्णित किया

जाता है। जायसी ने भी इस प्रकार का प्रयोग अपने काव्य में किया है—

‘विरह सरागन्धि भूजे भाँखे’

‘इश्कलता’ में भी धनानन्द पर कुछ प्रभाव दृष्टिगोचर होता है—

दीजे इननू सीख सेलोने सीखरे ।

खून करे ये नैन हुये लड़-बावरे ॥

खूनी कीये जाय करेबे भाव, है ।

आनन्द-जीवन जान न और बचाव है

यदि धनानन्द के काव्य में इस प्रकार के स्थलों की देखा जाय तो वह बहुत कम हैं। वास्तव में धनानन्द एक प्रेमी थे और उनकी प्रेम भी कुछ ईशना धनीभूत होगया था कि उसे बिचरे ही अपनी अभिव्यक्ति का मार्ग मिला उधरे ही उसकी धारा प्रवाहित हो जाती। स्त्रियों की प्रेम पद्धति के दार्शनिक पक्ष से उनको कोई भी तात्पर्य नहीं था। उनको यदि उनकी शैली कहीं अच्छी लग गई तो उन्होंने उसको अपना लिया। इसलिये इन कतिपय उदाहरणों के द्वारा जो लोग उनमें सुखी प्रभावों की व्यपिक्ता को ढूँढने का प्रयत्न करते हैं वह उनके सांघ्य अर्थों और अंग्रेजी समय का दुरुपयोग करते हैं। जहाँ तक उनकी प्रेम की पद्धति का प्रश्न है वह शुद्ध भारतीय ही है।

निगुण सन्तों का प्रभाव

कुछ विद्वानों ने धनानन्द की प्रेम-पद्धति को निगुण सन्तों की रहस्योन्मुख प्रेम-पद्धति से मिलाने का प्रयत्न किया है। श्री रामप्रसाद जी के मत को हम ऊपर उद्धृत कर चुके हैं उनका कथन इसी प्रकार है। किन्तु धनानन्द में निगुण सन्तों का ढूँढना भी हास्यास्पद प्रतीत होता है। उन्होंने कृष्ण और राधा के साकार रूप का ही वर्णन किया है। किन्तु रहस्योन्मुख कवियों में निगुण का कोई स्थान नहीं। उनके विरह को, भूमी बचीर, दादू आदि सन्तों से प्रभावित बताया है। किन्तु हम ऊपर कह चुके हैं कि कृष्णोपासकों में यह विरह की तीव्रता वैष्णव आचार्यों के प्रभाव से ही आई थी। इसके अतिरिक्त जयदेव,

स्मिन्नारवि, चैतन्य और चंदोदास में भी इस विषय को प्रमुख स्थान सूक्तियों और निगुंश सन्तों से पूर्व ही दिया जा चुका था। कबीर के ऊपर भी दक्षिण के आचार्यों का प्रभाव था। परमात्मा और आत्मा का विषय उन्होंने वेदान्त के प्रभाव से प्रभावित होकर ही लिया था। तुलसी जैसे सगुणोपासक भी निगुंश से कुछ न कुछ इसीलिये ही प्रभावित हुए कि उन पर वेदान्त का प्रभाव था—

ज्ञान कहै अज्ञान बिनु, तन बिनु कहै प्रकाश ।

निगुंन कहै ओ सगुन बिनु सो गुरु तुलसीदास॥

सूरदास ने भी कहा है कि निगुंश अरूप है इसीलिये वह अगम्य और अगोचर है इसलिये ही सगुण ईश्वर की उपासना करता हूँ। इससे स्पष्ट है कि इन मत्तों के ऊपर वेदान्त के निगुंश ब्रह्म का प्रभाव था। वह उसे उपासना के लिये उपयुक्त न समझकर ही एक ऐसे आलम्बन को लेकर चले जिसको जनता सुगमता से ग्रहण सके। राम और कृष्ण का रूप जनता में प्रचलित था। उनको अन्तर के रूप में ग्रहण कर लिया गया। इसी प्रकार यदि घनानन्द के कतिपय पदों में निगुंश ब्रह्म के विषय में कोई संकेत मिल जाता है तो इसका यह तात्पर्य नहीं कि हम उनको कबीर और दादू की पंक्ति में खड़ा करके देखने लगे। यदि उन्होंने इस प्रकार के कुछ पद लिखे हैं तो यह वेदान्त दर्शन के प्रभाव के कारण ब्रह्म को निराकार माना है। घनानन्द के काव्य में इस प्रकार के पदों की ग्यूनता ही है। यदि कहीं पर उन्होंने निगुंश के विषय में कहा है तो इस प्रकार की कुछ उक्तियों पिहारी और देव में भी हैं किन्तु उनका सम्बन्ध कनीमी खरयवादीयों से नहीं लगाया गया। पिहारी ने निराकार ब्रह्म के विषय में कहा है—

बगलु जनायौ विहि सखल सो हरि जान्यौ नाहि ।

ज्यौ आँखिन सन देखियत आँखि न देखी जाँ ॥

बुधि अदुनान प्रमान भुति किए नीति टहरायें ।

गहन कटि पटनस की अलउ, लखी नहि जाय ॥

दूरि मंत्रत प्रभु पीठि दै गुन निम्तारन काल ।

प्रगटति निगुंन निकट रहि चग रग भूपाज ॥

किंतु उपर्युक्त दोहों के आधार पर ही महाकवि बिहारी को यदि निगुंशोपासक भक्तों की श्रेणी में रख दिया जाय तो यह उचित नहीं । किसी भी कवि को उस समय तक किसी सम्प्रदाय विशेष का नहीं बताया जा सकता जब तक उसकी रचना में उस सम्प्रदाय के सिद्धान्तों को प्रचुर रूप में न अपनाया गया हो । बिहारी का अधिकतर काव्य शृङ्गार के चित्रों को ही प्रस्तुत करता है । इसलिये उनके कुछ पदों के आधार पर उन्हें निगुंशोपासक नहीं माना जा सकता । इसी प्रकार घनानन्द में यदि हम ध्यान से खोजने पर कुछ पद पा जाते हैं तो इसका तात्पर्य यह नहीं कि वह निगुंशोपासक भक्त थे । कुछ विद्वानों ने घनानन्द के इस पद के द्वारा ही उनको निगुंश सम्प्रदाय का बना दिया है और उनके प्रेम को रहस्योन्मुख बतलाया जाता है—

आयु जो वायु तो घूरि सबै सुखजीवन मूरि सम्हारत क्यों नहीं ।
बाहिं महागति तोहि कहा गति बैठे बनेगी बिचारत क्यों नहीं ॥
नैमिनि सग फिरपौ भटक्यौ पल मूर्दि सरूप निहारत क्यों नहीं ।
स्याम-सुजान-कृपा धनआनंद प्रान-पपीहनि पारति क्यों नहीं ॥

किन्तु केवल इसी सबैये के आधार पर हम उसको यदि निगुंशोपासक कहने लगे तो हमारी बुद्धि पर अन्य लोगों को आश्चर्य अवश्य होगा । इस सबैये में कवि ने निराकार को उसी प्रकार स्मरण किया है जिस प्रकार सूर तथा बहुत से रीतिकालीन कवियों ने भी किया है । पुराणों के प्रभाव से ब्रह्म का अवतार रूप में प्रकट होना भारतीय भक्तों में ही नहीं बल्कि साधारण लोगों में भी मान्य हो चुका था । आत्र भी रामायण का पाठ करने वाले बहुत से ग्रामीण इस बात को जानते हैं कि ब्रह्म निराकार है किन्तु भक्तों के दुखों को दूर करने को वह अवतार लेकर इस जगत में रहता है । फिर घनानन्द तो एक विद्वान् पुरुष थे । अनेक महात्माओं और सन्तों का समागम भी वह करते ही रहते थे । इसलिये यदि उन्होंने निराकार ब्रह्म का नाम लिया तो उसका तात्पर्य यह नहीं कि वे निगुंश सन्तों की परम्परा में बैठा दिये जायें । वास्तव में सुजान के लौकिक प्रेम की असफलता के कारण ही उन्होंने कृष्ण जैसे अलौकिक आत्ममग्न के प्रति अपने प्रेम को परिवर्तित करके अपने

राधा को पद्मानन्द ने अपनी उपासना का केन्द्र भी करे स्थानों पर बनाया है—

‘श्राद्धी ताननि गाव रिक्ताऊँ । रीमि रीमि राधाहि रिक्ताऊँ ॥’

ब्रज की सम्पूर्ण जनसंपत्ति भी राधा और कृष्ण की शोभा को पाकर नया नया रूप धारण करती है—

यन सपति दपति मई नई नई निन जोति ।

कृष्ण राधिका रूप तैं, जगमग जगमग होति ॥

यमुना की महत्ता भी इसीलिये है कि यह राधा के अंगों का स्पर्श करती है—

राधा को रण जमुना खानै । मानु नदनी नाती मानै ।

जमुना हृदय गहत निव राधा । जमुना लसे दरे भ्रम भाषा ॥

पद्मानन्द ने राधा की वन्दना भी अनेक स्थानों पर की है जिससे यह प्रतीत होता है कि यह निम्बार्क मतानुयायी ही होंगे—

ऐसी रूप अगाधे राधे, राधे राधे राधे राधे ।

तेरे मिलिये की जगमोहन बहुत बदन है राधे ॥

उनकें निशिदिन लगी रहे जक तू न घराति पल आधे ।

आनन्द-धन पिय चातक चौपिन हा राधे धाराधे ॥

इसी प्रकार एक अन्य स्थान पर राधा की वन्दना कवि अत्यन्त भक्तिभाव से करता है—

‘राधिका-चरण बन्दन करि बखानी’

किन्तु केवल कुछ पदों के आधार पर इनको निम्बार्क मतानुयायी नहीं माना जा सकता । इनके अधिस्तन कवि और सबसे उनकी शृङ्गारिक भावना के ही प्रतीक हैं ।

राधा का रीतिकालीन रूपः—

जिस राधा को कवि ने अपनी आराध्य देवी के रूप में वर्णित किया था उसी को वह एक सामान्य नायिका के समान भी वर्णित करने लगता है । एक

भक्त कवि कभी भी अपनी हृदय प्रतिमा के प्रति इस प्रकार के भाव व्यक्त नहीं करेगा। सूरदास आदि कृष्ण भक्त कवियों में राधा के प्रति शृङ्गार की भावना कहीं कहीं पर आई है किन्तु वहाँ पर उन कवियों ने दर्शन का आधार ले लिया है और इस प्रकार उन पर अश्लीलता का दोष नहीं लगा। किन्तु घनानन्द ने अपने काव्य में जो सम्मोग का वर्णन किया है वह नितान्त लौकिक है। वह केवल कवि को शृङ्गारिक भावना को ही व्यक्त करता है। इस प्रकार की अनेक रचनायें प्रस्तुत की जा सकती हैं। राधा और कृष्ण के सम्मोग मुख का एक चित्र कवि ने प्रस्तुत किया है। वह ऐसा प्रतीत होता है मानो कवि ने रीतिकालीन प्रभाव के परिणाम स्वरूप ही उसे चित्रित किया है—

सोए है अङ्गनि अङ्ग समोए सु भोए अनङ्ग के रङ्ग निम्हीं करि ।
 कैलि फला रस आरस आसव पान छुके घन-आनन्द यों करि ॥
 प्रेम निषा मधि रागत पागत लागत अगनि जागत ज्यों करि ।
 ऐसे मुजान विलास निधान हो सोए जेो कहि धोरिये क्यों करि ॥

इस प्रकार के अनेकों वर्णन उनकी काव्य कृति में भरे पड़े हैं। साथ ही कुछ इस प्रकार वर्णन भी है जिन की शृङ्गारिक भावना सूरदास, नन्ददास आदि कवियों की कीटि की है।

इन दोनों प्रकारों को यदि ध्यान पूर्वक देखा जाये तो स्पष्ट हो जायेगा कि घनानन्द सूरदास के समान कृष्ण और राधा की लीलाओं को लेकर ही अपने काव्य में नहीं चले बरन् कहीं कहीं पर लौकिक प्रेम को ही उन्होंने स्पष्ट रूप से वर्णित किया है। भक्त कवि कभी अपनी राधिका को इस निम्न स्तर नहीं उतार सकता। इससे स्पष्ट है कि घनानन्द पर अपने काल का भी कुछ प्रभाव या जिससे उनको बनना असम्भव था। उनके काव्य में राधा को खडिता नायिका भी बना दिया है जो एक भक्त कवि के लिये उचित नहीं था।

इसके अतिरिक्त उनके सबसे महत्वपूर्ण ग्रन्थ 'सुजान सागर' में जो उनकी भावना व्यक्त हुई है। उनमें लौकिक प्रेम को ही अधिक महत्व दिया है। केवल कृष्ण को उनके द्वारा दिया हुआ सुजान नाम अवश्य कई स्थानों पर आया है। भक्त कवियों के प्रत्येक पद में 'प्रभु', 'भगवान' आदि शब्दों के द्वारा

ईश्वर को संबोधित किया गया है। सूरदास के तो प्रत्येक पद में कृष्ण का स्मरण साथ २ होता चलता है किन्तु घनानन्द के काव्य में अधिकतर सुजान के नाम को ही महत्व दिया गया। वहीं पर तो कवि ने चेष्टाओं का ही वर्णन किया है—

मन उनमग्न स्वाद मदन के मतवारे,
 केलि के अवारि लों सुवारि सुल सोये हैं ।
 सुजानि उसी, सो धारि अन्तर निवारि जानु,
 जपन-मुवारि तन मन ज्यो समोए हैं ।
 सुपने सुरति पारों महाचोप अनुरागों,
 सोये ॥ सुजान जागों ऐसे भाव मोए हैं ।
 छूटे धार दूटे हाथ आनन अपार सोमा,
 भरे रस सार मन आनन्द अहोए हैं ॥

घनानन्द में भक्ति के तत्वों की न्यूनता थी और शृङ्गार की भावना का प्राधान्य था। उनके काव्य में केवल पदावली और कुछ अन्य रचनाओं में ही उन्होंने भक्ति का समावेश किया है अन्यथा उनके काव्य का एक बड़ा भाग शृङ्गार और प्रेम की ही अभिव्यक्ति है।

कृष्ण भक्तों का प्रभाव:—घनानन्द की भक्ति-प्रवृत्ति को विद्वानों ने कृष्ण भक्त कवियों से प्रभावित कहा है उसमें किसी को संदेह नहीं होना चाहिये क्योंकि कृष्ण और राधा को ही घनानन्द ने अपने काव्य में अधिक स्थान दिया किन्तु साथ ही उन की भक्ति-प्रवृत्ति के आधार पर निम्बार्क मत से जोड़ना असंगत प्रतीत होता है। ऊपर हम दिखा चुके हैं कि राधा की उपासना निम्बार्क मत में प्रधान थी और घनानन्द ने भी अपने काव्य में राधा को अनेक स्थानों पर देखा है। लेकिन साथ ही कृष्ण की लीलाओं को भी उन्होंने प्रधानता दी है। वृन्दावन, यमुना-वर्णन, रास विहार, युगल दर्शन, गोकुल वर्णन, वृन्दापुर सुरमा, दान लीला आदि अनेकों ऐसे विषयों को भी अपने काव्य में स्थान दिया जो बल्लभाचार्य के द्वारा प्रतिपादित पुष्ट-मार्गी मत का प्रभाव है। सूरदास आदि कवियों ने बल्लभाचार्य के द्वारा प्रतिपादित

सिद्धान्तों को अपनाकर अनेक मौलिक कर्तव्यों का समावेश भी किया। उसी प्रकार घनानन्द आशिक रूप से तो निम्बार्क सम्प्रदाय से प्रभावित रहे लेकिन उन्होंने अपनी प्रेम साधना में अन्य मतों और सम्प्रदायों के सिद्धान्तों को भी अपना लिया। जहाँ उन्होंने लीलाओं को प्रमुखता दी है वहाँ वह कृष्ण-भक्त कवियों से प्रभावित है। जहाँ प्रेम की पोर का वर्णन है वहाँ उन पर सुखी प्रभाव है। सुर के सनान घनानन्द ने भी कृष्ण को अनेकों रूपों में देखा है। ब्रजम ने कृष्ण के बाल-रूप को ही अधिक महत्व दिया था लेकिन सुरदास ने अपने कृष्ण को बाल-रूप के अतिरिक्त युवक रूप में भी देखा। घनानन्द ने राधा को पूर्ण युवती के रूप में चित्रित करके अपनी शृङ्गार भावना का परिचय दिया है—

सारी, सुरज्ज चहचही, निपट-पहिरे राधा गोरी ।
 सावरे बरन गोल, कपोलनि हिल, मिलि लिलै ॥
 झूलै, शेषन उमङ्ग रङ्ग कोरी ।
 नय के, मुक्ता पानिय भरे भाल पै दिपति लाल, बेंदी ।
 मधुर अघर बीरी खान उपरि, करति चितकी चौरी ॥
 आनन्दभन पिय को हिय, नीबी कमनि गसन बस्यौ ।
 लङ्क लचकि निसक अङ्क भरति दुवि औरी ॥

घनानन्द ने कृष्ण के जन्म के विषय में भी लिखा है—

‘आजु हमारे काजु है हो जन्मो जसोभति मोहन त्याम उजियारो ।
 वृन्दावन और यमुना का यश भी घनानन्द ने अनेकों-पदों में गाया है—

जमुना देखे ही दुख मानै ।
 इन्द्रील भनि इन्दीवर दलहू की उपमा लानै ॥
 सब मुख राखि रसामृत-सीवा वृन्दावन में राखै ।
 आनन्द भन ब्रजमोहन पीय के अङ्ग संग रङ्ग साखै ॥

जिस प्रकार सुरदास ने मुरली को भी कृष्ण के साथ २ अधिक महत्व दिया है इसी प्रकार घनानन्द ने भी मुरली को लेकर अनेक कविताएँ लिखी हैं—

‘स्वाम मुन्दर की मुरली बाजे, सह सुरभेद सों खलहु’
 बुधि, बुधि बिसरै रखी न परत बिन देते द
 बरषी की ध्वनि को सुनकर गोपियों की बड़ी श्रवणा होती है।
 प्रादि कवियों की गोपियों की भी हो जाती है—

‘बाजे बन मधुर बैन सुनि न, रखी परत भवन’
 कृष्ण और राधा के स्तव और रास को भी वनानन्द के शब्दों
 नकों के समान ही महत्त्व दिया गया है।

मडल मधि लटकै लटकै नाचत पिय ध्यारी ।
 कैलि कपनि काछुनी लग लेति लहर सारी ॥
 पट्टेचनि मुरि मजुल कर कज तरल तारी ।
 रस अगिर गरजित लखि चरननि निमिष डारी ॥
 न मय मुख मधुर हसनि दसन-धुति उज्यारी ।
 रद बद्धकान्ति छटनि पाति छेक डारी ॥
 भ्रुकुटि नचनि मीन लचनि लक लहरि न्यारी ।
 पैद पैद कह कठ-किलक पिय तिय जिय-न्यारी ॥
 प्रसि मुकत माल-दाल हेरत हिय डारी ।
 चुकि गुन-गखनि रसिक लोचन कन्दवारी ॥
 पि सुहल मचि खचि सुर करि थलाव चारी ।
 विरल राग रूप रचत भवन मोद कारी ।
 सखि-भयूरव-रजित बन रसनिधि-वदवारी ।
 आनन्द वन पलित फलित कैलि बेलि वारी ॥

बरषी में जो, सपत्नी रूप सुर की गोपियों ने देखा था वनानन्द की राधा
 भी उसी प्रकार बरषी के प्रति अपनी भावना प्रकट करती है—

बंसुरिया सौति तैं अधिक दहै ।
 बन बन लिये फिरति मोहन को यह गति कौन कहै ।
 देखन हू की चोर कानि बस को ये गल सहै ।

परी न रहन देति घरहु में सासनि गनति रहे ॥

चहति नियो कहा इतने पै कल पल एक न है ।

आनन्द धन पिय बसौ नियो पै बेठी बैर यहै ॥

सदास ने वशी के ऊपर अनेक पदों की रचना की । वही उसको ग्रहकार चूर कहा वहीं कृष्ण को उसका सेरक बनलाकर अपने हृदय की खीज को भी प्रकार प्रकट किया जिस प्रकार एक सरली पर की जानी है—

‘वशी अति गरब काहु बढति नार्ही आब’

इस प्रकार धनानन्द के काव्य पर हम व्यापक दृष्टि डालकर जब देखते हैं उसमें हमको किसी एक रूप के दर्शन नहीं होते । उनके काव्य में यदि ग और कृष्ण को देखा गया है तो राय हो राम को भी उन्होंने नहीं छोड़ा । के विषय में भी उनकी पद्याली में कई पद मिलते हैं जो उनकी धार्मिक हृष्टता के परिचायक हैं ।

‘जनमे राम जगत के जीवन । धनि कौसल्या धनि दस स्पदन ।’

इसी प्रकार एक और पद में भी उन्होंने राम नाम को बड़ी भक्ति भाव से उल्लेख किया है—

“कौसल्या की कोलि कुतुभ मुभ पून रामचन्द्र उदयो ।

रनिकुल सरल प्रकाशित कीन्हो अदभुत कला विलास बयो ॥

हुल्ल-तम दूर गयो दवि निगहू बाझी मन में मोद नयो ।

सुवन बन्धु कुमुदानलि मूली अरि-समूह दुख ताप-नयो ॥

निरवधि सुख की सिधु अगधि मधि धर धर उमग तरग छयो ।

मगल धुनि की गरज मुधा करि मुहद चकोरनि चैन दयो ॥

दसरथ भाग कहा कहि वरनौ सकल पेलियत मुहृत नयो ।

अमीदृष्टि रस शृष्टि चह दिसि करना आनन्द धन उनयो ॥

रोहिणी नन्दन बलदेव की बन्दना भी इनके द्वारा की गई है—

‘जय जय जय बलभद्र धीर गमीर अखिल बलवहारी’

उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट है कि घनानन्द ने कृष्ण और राधा को अपने काव्य में अधिक महत्व अवश्य दिया किन्तु उन रचनाओं के आधार पर यह नहीं कहा जा सकता कि उनका अनुक सम्प्रदाय ने सम्बन्ध था। यदि उनके काव्य में राधा विषयक कविताएँ हैं तो साथ ही उन्होंने कृष्ण की अनेक लीलाओं और क्रीड़ाओं को भी सूरदास के समान अपने काव्य में स्थान दिया। विनय के पद भी उनके द्वारा लिखे गये तो साथ ही संसार की असारता को भी उन्होंने देखा—

लड़काई प्रदोष में टोह लग्यौ, हँसि रोय ॥ औसर खोय द्यौ ।
बहुरपौ करि पान बिरे मदिरा, तल्लार्ड तमी मधि सोय लयौ ॥
सजिकें रस में घनआनंद को, जग धूर्धरपौ चातिक नेम लयौ ।
जड़ जीव न जागत अजडू किनि केसनि ओर तें मोह मयौ ॥

प्रेम की गहराई को तो उनके समान सम्भवतः बहुत ही कम लोग समझते थे। साथ ही रीतिकालीन शारीरिकता का भी उनको पूर्ण अनुभव था। बायसी और कबीर के समान गिरह की महत्ता को भी वह समझते थे। इस प्रकार यदि हम यह कहें कि घनानन्द केवल निम्बार्क सम्प्रदाय के ही सिद्धांत को मानने वाले थे तो यह एक निराधार बात ही होगी। घनानन्द पर अपने पूर्वजों निम्बार्क और बल्लभ दोनों सम्प्रदायों का प्रभाव था। उनको मक्त कवि हम किसी दशा में नहीं मान सकते मूलतः वह कृष्ण के प्रेम में लीन थे इसलिये उनको प्रेमी कवि के रूप में मानना ही न्यायोचित होगा। कृष्णमक्त कविनों ने जीवन पर्यन्त कृष्ण की उपासना के लिये ही अपने काव्य का सृजन किया। किन्तु घनानन्द के काव्य में उनके लौकिक प्रेम की व्याप्तता के उद्गार हैं। जहाँ तक प्रेम के गीत गाने का धरन है वहाँ तक इस कवि ने अपनी इतनी के तारों से अनेक स्वरो को निकाल कर प्रेम के वातावरण को सुवित कर दिया। मर्त्तों की नावना घनानन्द में नहीं बरन् प्रेमियों के से उद्गारों का ही प्राधान्य है। व्यवहारिक रूप में वह कृष्ण की भक्ति को महत्व अवश्य देते थे जो उनकी रचनाओं से स्पष्ट रूप में परि-

लक्षित होता है । किन्तु उस भक्ति को भी केवल इसीलिये श्रमनाया था जिसमें उनको श्रमने हृदय के प्रेम विषयक उद्गारों को व्यक्त करने में सहायता मिली । उनके काव्य का प्रमुख स्वर प्रेम या भक्ति नहीं । इसलिये घनानन्द को एक प्रेम के गायक के रूप में ही मानना अधिक न्याय संगत होगा जिस सम्प्रदाय में उनको श्रमने प्रेमतत्त्व के प्रदर्शन का अवसर मिला उसी की उन बातों को इस महात्मि ने श्रमनाया । इसलिये हम यही कह सकते हैं कि घनानन्द जिस प्रकार काव्य प्रणाली को एक बैची लकड़ी पर नहीं चले थे । उसी प्रकार किसी एक भक्ति-पद्धति और सम्प्रदाय को भी उन्होंने नहीं श्रमनाया । यहाँ भी उनका दृष्टिकोण स्वच्छन्द ही रहा ।

स्वच्छन्द प्रेमधारा के कवियों में धनानन्द का स्थान

स्वच्छन्द कवियों की प्रेरणा का स्रोत—रीतिकाल की शृङ्गारमयी धारा अपनी अराध गति से प्रवाहित हो रही थी। रीतिवद्ध कवि मतिराम, देव बिहारी, सेनापति, पद्मानर आदि ने प्रेम की स्थूलता को चरम सीमा तक पहुँचा दिया। दूतियों और सखियों को रीतिवद्ध कवियों ने प्रेम का सौदा पटाने में दलाल के समान प्रयुक्त किया था। बिना उनकी प्रशंसा के न तो नायक ही नायिका पर रीभता था और न नायिका ही नायक पर रीभती थी। यदि किसी प्रकार दूती और सखियों के बिना आये यदि नेत्रों से सौदा पदा भी लिया तब भी उनके मिलन का प्रबन्ध यह दूती और सखियाँ ही करती थीं। रीतिवद्ध कवियों में सपलियों की ईर्ष्या, खण्डित का वावैदग्ध्य, मानिनी के नखरे, अज्ञात यौवना का भोलापन, हात यौवना की शिद्धा आदि विषयों को ही अधिक महत्व दिया गया। प्रेम नाम का रूप केवल नायक-नायिका के शारीरिक मूल-भोग में ही निहित था। प्रेम की अन्तर्मुखी शक्ति को किसी भी कवि ने नहीं पहिचाना। सौन्दर्य के वाङ्मय का चित्रण ही उस काल के कवियों का मुख्य विषय हो गया। जिस प्रकार प्रेम को वाङ्मय कर्तों का आकर्षण मात्र समझा उसी प्रकार उनका काव्य भी वाङ्मय साज-सज्जा से युक्त था। भाषा अलङ्कार, छन्द आदि की ओर इन कवियों का ध्यान अधिक रहा। अन्तःश्रुतियों के निरूपण को रीतिवद्ध कवियों ने अपने काव्य में स्थान नहीं दिया। किन्तु उस धारा के तीव्र प्रवाह में भी कुछ ऐसे कलाकार उत्पन्न हुये जिन्होंने अपने व्यक्तित्व को उस विषाक्त वातावरण से बनाकर उस धारा की ओर ले जाकर मिला दिया जो भक्तिकाल से ही अपनी स्वच्छन्द गति को लेकर चली थी और उस धारा के कवियों ने भक्त कवियों के समान किसी समग्रदाय विशेष

से अपने व्यक्तित्व को प्रभावित नहीं होने दिया। उस स्वच्छन्द प्रेमधारा के कवि थे रसखान और आलम। रीतिकाल के स्वच्छन्द प्रेम के कवि घनानन्द, ठाकुर और बोधा भी भक्ति काल के उपर्युक्त दोनों कवियों के समान स्वच्छन्द प्रेम की अभिव्यक्ति में ही सलग्न रहे। जिस प्रकार भक्तिकाल में रसखान ने अपने कृष्ण विषयक प्रेम की अनन्यता को स्वच्छन्द रूप से अपने काव्य में अभिव्यजित किया और किसी भी सम्प्रदाय विशेष का श्रकृण अपने ऊपर नहीं रहने दिया इसी प्रकार रीतिवालीन कवियों में भी प्रेम की अन्तर्मेदिनी शक्ति को पहिचान ने वाले कवियों में घनानन्द, बोधा और ठाकुर हैं। जिस प्रकार महाकवि भूषण ने उस काल की गृङ्गारमयी धारा को चीरकर वीररस की छोटस्विनी में अपनी भावरूपी नौका को बहाया था इसी प्रकार इन तीनों स्वच्छन्द कवियों ने भी गृङ्गार की दुषित और उपली धारा को छोड़कर गृङ्गार के सागर में अपनी भर्ममेदिनी कल्पना के द्वारा अनेक भाव रूपी मौक्तियों को खोज निकाला।

रीतियुक्त धारा के यह तीनों कवि प्रेम के उदात्त रूप को अपनाकर ही चले। तीनों प्रेम कवियों ने हृदय की सरल एवं स्वाभाविक अभिव्यक्ति की और ही अधिक ध्यान रखा। इनका प्रेममार्ग रीतिबद्ध कवियों के समान चतुरता और वक्रता पर आधारित न होकर सरलता एवं सत्यता पर ही आधारित था। घनानन्द ने स्पष्ट घोषणा की थी—

‘अति सुखे सनेह की मारग है,
जहाँ नैंक सयानप बाँक नहीं।
जहाँ सुखे चलैं तजि आपनपौ,
भित्तकैं कपटी जे निसाँकि नहीं।’

रीतियुक्त इन स्वच्छन्द कवियों ने अपनी प्रेम पद्धति की अनन्य प्रेम एवं प्रेम की एकनिष्ठता पर ही आधारित रखा। उनके हृदय में केवल अपने प्रेम-पाप के निषय में ही भावोंका आलोड़न विलोड़न होना था। इनका प्रेम उन्मुक्त एवं लोढ़-लाज और झुल के बन्धनों से परे था। रीतिकालीन कवियों में गुरु-जनों के बीच नायक अथवा नायिका की कल्पना करके अनेक संकेतों के द्वारा

प्रेम की तिलवाइ टिसलाने का उपक्रम किया जाता था । कभी नायिका अँधेरी रात्रि में प्रिय से मिलने के लिये काली साड़ी पहिनती थी, तो कभी चाँदनी में अपने शरीर की कांति को मिलाकर बिना भिक्कने ही वह प्रियतम से मिलने चल देती थी । किन्तु इन प्रेम के दीवाने कवियों ने इस प्रकार की लुकाछिपी को अपने प्रेम में नहीं अपनाया । इन कवियों का प्रेम तो जैसा अन्तर में था वैसा ही समाज और जगत के समक्ष भी था । जिस प्रियतम को हृदय में स्थान दे दिया उसको फिर निकाल कर अन्य का ध्यान करना असम्भव था । प्रेमकी जिस अनन्यता का बीजारोपण रसखान ने भक्तिकाल में किया था उसी की रूब इन रीतिकाल के स्वच्छन्द प्रेमियों के हृदय में भी व्याप्त हुई । रसखान ने गोपियों के अनन्य प्रेम को ही अपने प्रेम का आदर्श रखा था । अनन्य प्रेम के कारण ही भीकृष्ण 'छुड़िया मरि' छाछ में नाँवते फिरते थे । प्रेम के ऐसे ही रसमय, स्वाभाविक, निस्वार्थ, निरचल एवं विगुद रूप को ही रसखान ने आदर्श और उच्च प्रेम की संज्ञा दी थी । उन्होंने स्पष्ट कहा था—

रसनय, स्वाभाविक, बिना स्वारण, अचल, महान ।

सदा एक रस, शुद्ध सोइ, प्रेम अई रसखान ॥

स्वच्छन्द कवियों का अनन्य प्रेम—स्वच्छन्द कवि घनानन्द, बीघा और ठाकुर का प्रेम भी इसी प्रकार का उच्च प्रेम ही था । प्रेम की अनन्यता इन कवियों का सबसे प्रधान गुण था । घनानन्द तो जीवन पर्यन्त अपने प्रेम की एकनिष्ठता को ही गाते रहे । उनके हृदयमें अपने प्रिय के अतिरिक्त किसी को भी स्थान नहीं—

घन-थानैंद प्यारे मुबान सुनो,

यहाँ एकतैं दूसरो आँक नहीं ।

तुम कौन धौ पाटी पढ़े हो कडो

मन छेत हो देत छटौक नहीं ॥

प्रेम के उच्च आदर्श को ही बीघा कवि ने अपनाया है । उन्होंने कहा है कि सत्कार में अनेक प्रकार का प्रेम है । जिसे जो रुचिकर हो वह उसी को अपनावे । प्रेम करना तो आसान है किन्तु एक रस रहना ही उस प्रेम की

उच्चता है। जो प्रेमी प्रेम के निर्वाह को जीवन के अन्त तक करते हैं वही प्रेमियों में आदर्श है। और उसी की ससार में सराहना होती है—

भौंति अनेक प्रीति अग भौंहीं । सबही सरस कोऊ घट नाहीं ॥
 बाको मन विरभो है जामें । सुखी होत सोई लखि तामें ।
 साते मुनि यारी दिल दायक । कीजे प्रीति निबहिबे लायक ॥
 प्रीति करै पुनि और निबाहै । सो आशिक सब जगत सराहै

ठाकुर कवि ने भी प्रेम के निस्वार्थ और निष्काम रूप को ही आदर्श प्रेम की संज्ञा दी। प्रेम की अनन्यता एवं एकनिष्ठता इनकी कविता का भी विशेष गुण था—

एक ही सों चित चाहिये और लौं,
 जीव दगा कौ परै नहि डाँको ।
 मानिक सो मन बँचिके मोहन,
 केर कहा परसाहको ताको ॥
 ठाकुर काम न या सबकी,
 अब लाखन में परवान है बाको ।
 प्रीति करै में लगै है कहा,
 करिकें इन और निबाहिबो बाँको ॥

इस प्रकार प्रेम के इन तीनों उन्मुक्त गायकों के हृदय में प्रेम के ऊपर बलिदान हो जाने का साहस है। किसी को अपना बना लेना अथवा किसीका हो जाना यह इन स्वच्छन्द प्रेमियों की विशेषता है।

इन सम्पूर्ण कवियों ने जीवन में प्रेम किया था और उस प्रेम की असफलता के कारण ही इनके हृदय का तार-तार झकड़ था। इनकी हृत्तन्त्री के जो स्वर निकले उनमें वेदना का इतना मार्मिक और हृदयस्पर्शी स्वर है जो यद्यपि ही हृदय में एक कसक उत्पन्न कर देता है। रीतिबद्ध कवियों के प्रेम के भिन्न में हम अनेक स्थानों पर कह चुके हैं कि उसमें वासना का प्राधान्य था। वे कवि नायक, नायिका के अनेकों कार्य-न्यायापारों को ही वर्णित करते रहे। समोग और मुरति के वर्णनों में उन कवियों को अत्यन्त आनन्द

होता था और वही उनका प्रेम था। किन्तु रीतिमुक्त कवियों का प्रेम अन्तर्मुखी था। हृदय के सवे उद्गारों को ही इन कवियों ने अपने काव्य में स्थान दिया। चमत्कार और लिलवाड़ से इनका कोई प्रयोजन नहीं। धनानन्द टाकुर और बोषा सभी ने अपने काव्यों में अन्तर्दृष्टियों के निष्पन्न को प्रामुख्य दी और इसी कारण यह रीति की परम्परा से निकल कर मुक्त और स्वच्छन्द होकर विचरने लगे। इन कवियों की कविता किसी राजा अथवा सान्न्त के मनोविनोद का साधन नहीं थी। प्रत्युत हृदय के वे उद्गार थे जो अचानक ही किसी ठेस के लगने पर निस्सरित होने लगे थे। इन सम्पूर्ण कवियों में प्रेम की पीर पर्याप्त मात्रा में है इसका कारण सही प्रभाव हो सकता है। प्रेम की विमोचता इन सब कवियों में किसी न किसी रूप में पाई जाती है। धनानन्द पर प्रेम का जो नशा था वह इन दोनों कवियों के नशे से बहुत बड़ा चढ़ा था। वे तो प्रेम के दीवाने ही थे। बोषा भी प्रेम की मदिरा से छक चुके थे और नशा भी किसी न किसी प्रकार धनानन्द की ही कोटि का था किन्तु उनके काव्य का विषय कथा प्रधान होने से प्रेम की उतनी तीव्र व्यञ्जना नहीं हो पाई जो धनानन्द के काव्य में मिलती है। फिर भी उनकी कुछ उक्तियाँ इतनी मार्मिक हैं जिनकी समानता प्रेम कवियों को बहुत कम रचनाओं में मिलेगी। एक स्थान पर कवि के हृदय की अन्तर्मुखी पैठ की सराहना प्रत्येक माधुक मनुष्य को करनी पड़ती है—

कचहूँ मिलिबो, कचहूँ मिलिबो
 यह धीरज ही में धरैबो करै।
 उर तैं कदि आवै, गुरै तैं फिरै,
 मन ही मनही में सिरैबो करै।
 कवि बोषा न चाव सरी कचहूँ,
 नित ही हरबा सों हिरैबो करै,
 (कहते ही बनै, सहने ही बनै,
 मन ही मन पीर सिरैबो करै ॥

हृदय की यह परवशता धनानन्द में भी अत्यन्त उच्चकोटि की है। प्रियतम

की प्रतीक्षा करते-करते विरहिणी के पलक थक गये हैं तथा प्रियतम का मार्ग नौपते २ नेत्रों की अस्थि भी विगड़ गई है। हृदय व्याकुलता से भग्न हो चुका है। रात दिन प्रियतम का नाम ही विरहिणी की जिह्वा पर रहता है। विरह की अग्नि में तपकर विरहिणी योग की साधना कर रही है। इस कठिन दशा में प्राणों की अस्थि अत्यन्त ही दयनीय हो गई है। यद्यपि विरहिणी अपने जीवन से निराश हो चुकी है किन्तु फिर भी प्रियतम से मिलने की आशा अत्यधिक बलवती है इसीलिये विरहिणी प्रियतम का नाम पुकार पुकार अपने प्राणों को जीवन दान दे रही है—

जान धन आनन्द यों दुसह दुहेली दसा

बीच परि परि मान पिसे बपि बपि रे।

जीवे तैं भई उदास तक है मिलन आस

बीबटि जिनोंक नाम तेरो बपि बति रे ॥

ठाकुर भी इस प्रकार की उक्तियों के द्वारा अपने हृदय की विरहता को व्यक्त करते हैं—

गति मेरी यही निशिनासर है,

चित तेरी गलीन के गारने है।

चित बीनो कटोर कहा इतनो,

अब मोहि नहीं यह चाहने है।

कवि ठाकुर नैंक नहीं दरसो,

कपटीन को काह सराहने है।

मन भावै मुवान सोई करियो,

हमें नेह को नार्ता निबाहनो है ॥

ठाकुर कवि भी प्रेम के निर्वाह की ओर अधिक ध्यान देते थे। उनको इसकी तनिक भी चिन्ता नहीं कि उनकी प्रेयसी उनको प्रेम करती है कि नहीं। घनानन्द और बोधा भी इसी प्रवृत्ति को अपना कर चले। घनानन्द की प्रेयसी भी केवल अपने प्रिय को ही चाहती है। उसे ससार से कोई तात्पर्य नहीं। अपने प्रेम के निस्वार्थ रूप की मँकी घनानन्द ने निम्नलिखित पंक्तियों में किस माधुर्य के साथ प्रदर्शित की है—

दल बँटि परी सुनि राखे भूलनि
 कैसे उराहनो दीबिये लू ।
 अत्र तो सब सीस चढ़ाय लई,
 पु क्यूँ मन माई मु कीबिये लू ।
 धन-आनन्द बीजन प्रान सुबान !
 तिहारियौ बातनि बीबिये लू ।
 निन नाँके गहौ नुन्हें चाड कहा ये
 असीस हमारियौ लीबिये लू ॥

जहाँ तक प्रेम की पीर का प्रश्न है वह इन सभी कवियों में मिलती है और इसी पीर के कारण विद्वानों ने इन कवियों का सम्बन्ध सूक्तियों की प्रेम की पीर से जोड़कर इन प्रेम कवियों पर सूक्तियों का ही प्रभाव कहा है। श्री विशनाथ-प्रसाद ने अपनी पुस्तक 'धन-आनन्द' में अन्ना भव इस प्रकार प्रदर्शित किया है—
 “प्रेम की पीर सूफी कवियों का प्रतिपाद्य विषय है। अतः स्वच्छन्द कवियों ने प्रेम की यह पीर फारसी काव्यधारा की वेदना की विवृति के साथ सूफी कवियों से ही ली है। इसमें कोई सन्देह नहीं रह जाता।” किन्तु इस 'प्रेम की पीर' का प्रभाव सभी कवियों पर समान नहीं। धनानन्द के काव्य में यह पीर है किन्तु जहाँ तक सूक्तियों के प्रभाव का प्रश्न है वह सब स्थानों पर नहीं। बात यह थी कि भारतीय साहित्य में निम्नलिखित गृह्यार को आदिशाल से ही महत्त्व मिला और उसके साथ ही हृदय में प्रेम की पीड़ा का होना भी स्वाभाविक था। हिन्दों के कवि विद्यावति की विरहिणी भाषिका भी विरह के कारण अनेक वेदनाओं को अपने हृदय में संदेव कर रखती थी। कृष्णभक्त कवियों में नामदीपास आदि कवियों पर तो सूक्तियों का प्रभाव स्पष्ट था किन्तु अन्य कवियों में जो वेदना का रूप पाया जाता है वह शुद्ध भारतीय ही है। हाँ, इतना अवश्य है कि कहीं-कहीं पर यदि सूफी प्रभाव कुछ हो तो वह कोई असंभन भी नहीं। धनानन्द के काव्य में प्रेम की परतन्त्रता है वह भारतीय ही अधिक है। केवल कुछ स्थानों पर ही सूफी प्रभाव है। इन कवियों में बोधा ही ऐसे कवि ने दिन पर सूक्तियों का प्रभाव अधिक था। प्रेम की पीर भी बोधा में सूक्तियों के अनुकरण पर ही है—

बसतें बिछुरे कवि बोधा हित्
 तबतें उरदाह भिरातो नहीं ।
 हम कौन सों पीर कहें अम्नी,
 दिलदार तो बोज़ दिखातो नहीं ।

✧ इसके अतिरिक्त कवि बोधा ने माधवानल और कामकदला की लौकिक कथा को सृष्टियों के अनुकरण पर ही ग्रहण किया है। इस प्रकार उन्होंने इश्क़मबाजी (लौकिक प्रेम) से इश्क़ हकीकी (आध्यात्मिक प्रेम) को प्राप्त करने में सही प्रेम-वृद्धि को ही अपनाया है।

ठाकुर कवि पर सुनियों का प्रभाव घनानन्द से भी कम था। यह कवि तो प्रेम का खेल खेलता था और उस प्रेम के खेल में हार जीत का कोई भ्रम इनके सम्मुख नहीं था। यदि जीत गये तब भी उन्हें इस खेल को खेलना और यदि हार गये तब भी पीछे नहीं हटना। प्रेम की बितनी हदवा ठाकुर में है उतनी किसी भी कवि में नहीं। इनको तो प्रेम करना इसकी चिन्ता नहीं कि इनका प्रेम-यात्र इनको प्रेम करता है या नहीं। इसी हदवा के दर्शन इनके काव्य में अनेक स्थलों पर भरे पड़े हैं—

का करिये तुम्हरे मनसो, जिनको
 अवलों न मिटो दगा दीबो ।
 पै हम दुसरो रूप न देखिहै,
 आनन आन को नाम न लीबों ॥
 ठाकुर एक सौ मार है जो लागि
 सौ लागि देह धरे जग जीबो ।
 प्यारे, स्नेह निवारिबे कौं हम
 तो अपनी सों कियो अरु कीबो ॥

इस प्रेमी कवियों ने विप्रलम्भ शृङ्गार को ही अधिक महत्व दिया। संयोग के वर्णन में इनका मन नहीं लगा। वियोग शृङ्गार में घनानन्द ने तो अपनी समस्त भावराशि को ही सुटा दिया है। इसके अतिरिक्त वियोग की अनेकी अवस्थाओं का चित्रण भी घनानन्द के काव्य में उत्कृष्ट कोटि का है।

इस विषय में गजानन्द के वियोग गूढ़ार के शब्दों में हम पर्याप्त प्रकार काश सूके हैं।

बोधा कवि पर अन्य प्रभाव—बोधा और ठाकुर के काव्य में भी वियोग गूढ़ार को ही अधिक महत्व दिया गया। कवि बोधा ने तो 'रिह बारीश' नाम से काव्य ही लिख डाला। ठाकुर के काव्य में भी वियोग की दशाओं को बड़े मार्मिक ढंग से दिखाया गया है।

बोधा कवि ने विरह-कर्मों को भारतीय-पद्धति पर ही वर्णित किया है। किन्तु साथ ही उन्होंने 'इरकनवाबी' और 'इरक हरीकी' का भी उल्लेख कर दिया है जिससे उनके ऊपर सुकर्मों का प्रभाव भी अपनी धारा के अन्य दोनों कवियों से अधिक प्रतीत होता है—

होय मजाबी में चहों, इरक हरीकी खूब।

सो छाँचो प्रबरात्र है, जो मेरा महबूब ॥

बोधा कवि ने लौकिक प्रेम की अनन्यता को ही आध्यात्मिक प्रेम की सीढ़ी कहा है। जो संसार में किसी एक की अपना प्रेम पात्र बनाकर उससे अन्त तक प्रेम का निर्वाह कर सक्ता है वही वास्तविक प्रेमी है और वही अन्त में उस ईश्वर के प्रेम को भी प्राप्त करता है। अपनी प्रेयसी के प्रति उन्होंने इस रहस्य का उद्घाटन हम प्रकार किया है—

'मुन मुनान यह इरक मजाबी। जो हृद एक हक दिलराबी ॥

पद पदावै समुझै कोई। मिलै हक खामिर को सोई ॥

अपने प्रिय के वियोग में बोधा की विरहिणी आत्मा उसी प्रकार छटपटाती है जिस प्रकार गजानन्द की आत्मा समूर्ण 'मुवान चरित' में अपनी वेदना को प्रदर्शित करती है। बोधा कवि के वियोग की अग्नि तनिक भी ठंडी नहीं होती। हृदय की पीर को मुनने वाला भी वहीं नहीं दिखनाई देना—

'नाने निहुरे कवि बोधा दिनु

बधते उर दाह भिरातो नहीं।

हम कौन सों पीर कहें अर्था ?

दिलदार तो कौऊ दिखायो नहीं।

विरह की इस प्रकार की उक्तियों में ही बोधा पर फारसी काव्य-धारा का प्रभाव परिलक्षित होता है ।

श्रीरामधारीसिंह 'दिनकर' ने बोधा आदि के विषय में अपना मत इस प्रकार प्रदर्शित किया है—'रीतिकाल में अगर घनानन्द को लेकर एक अलग परिवार की कल्पना की जाय तो उनके सबसे अधिक विश्वासी कवि बोधा होंगे तथा इस परिवार में आलम, ठाकुर, रसगान और मुबारक को भी नजदीक की जगह मिल जायेगी । बोधा घनानन्द के ही गुटका सम्करण से लगते हैं प्रेम का वही नशा, विरह की वही बेचैनी, भावुकता की वही लहर और निराशा में तड़प कर जान दे देने की यही चाह । बल्कि जान दे देने का मजमून घनानन्द में बहुत थोड़ा सा है, लेकिन, बोधा इस मजमून के बहुत कायल हैं । बोधा का व्यक्तित्व एक भावुक प्रेमी का व्यक्तित्व है, जिसे प्रेम से निराशा हुई है, जिसके मन की आग मन में ही जल रही है और उसे कही भी वह आदमी नहीं मिलता जिसके सामने अपनी वेदना कह कर वह अपने जी को हल्का करे ।'

ठाकुर कवि की विशेषता.—कवि ठाकुर ने गोपियों के द्वारा प्रेम की हृदयता को स्पष्ट किया है—

धिक कान जो दूसरी बात सुनै, अब एक ही रह रहो मिलि डोरो ।

दूसरो नाम फुजात कटै रसना जो कहे तो हलाहल बोरौ ॥

ठाकुर यों कहनीं ब्रजबाल मुझाँ अनितान को भाव है मोरो ।

ऊधो जी ये अँखियाँ जरि जायें जो सारो छाडि तूँ तन गोरो ॥'

प्रेमभाव की जो स्वाभाविक एवं सरल अभिव्यक्ति ठाकुर में हुई है वह इन अन्य कवियों में नहीं । भावों को इस प्रकार रख दिया है मानो किसी साधारण पदे लिखे आदमी के उद्गार हों । लेकिन भावों की सत्यता बरबस ही मन पर अधिकार बना लेती है । महाकवि घनानन्द में भी भावों की सरल और स्वाभाविक अभिव्यक्ति मिलती है किन्तु उनका कला-पक्ष अधिक प्रौढ़ होने के कारण कहीं २ उनका काव्य क्लिष्ट भी है जिसे सामान्य लोग समझने में कठिनाई का सामना करने हैं । ठाकुर कवि के भाव अपने सरल रूप की विशेषता के कारण सामान्य-जनता द्वारा भी सुगमता से हृदयगम किये जा सकते हैं । कवि ठाकुर ने प्रेम के स्वच्छन्द रूप को ही देखा । वह अपने हृदय में जिसे स्थान दे चुके

उसके लिये अग्नि बीज देने में भी नहीं चूकते । उनके प्रेम में निर्मोक्षा, हृदय और पवित्रता का सुन्दर गान बस है । कवि ठाकुर ने अपने काव्य में प्रेम की विगुदता पर अनेक स्थल पर जोर दिया है—

बेहं नर निर्गुण भिदान में सराहे बात ।

मुनन प्रमान प्याना प्रेम को रिये रहें ।

× × × ×

× × × ×

भेंट भये समये असमये, अचाहे चाहे,

छोर लों निराहें आलें एक सी रिये रहें ॥

सीविषय परम्परा को जिसमें शब्दाश्म्वर को प्रशुभता थी उसे ठाकुर ने बड़े जोरदार शब्दों में हेल कहा है । प्राचीन कवि प्रसिद्धियों के आधार पर काव्य की रचना करना भी उनकी राय में मौलिकता से युक्त नहीं—

सोखि लीनो मीन मृग खंजन कमल मैन,

सोखि लीनो बज औ प्रगार को कहानो है ।

सोखि लीनो कल्पवृक्ष, कामवेनु, चिताननि,

सोखि लीनो मेरु औ कुचेर गिरि छानो है ॥

ठाकुर कइत याकी बड़ी है, कठिन बात,

याको नहिं भूलि कहुँ बाँधियत बानी है ।

ढेल सो बनाय आप मेलत समा के बीच,

सोगन करिह कीबो खेल करि जानो है ॥

ठाकुर कवि की सबसे महत्वपूर्ण विशेषता यह थी कि इन्होंने केवल प्रेम को ही अपने काव्य में नहीं देखा बल्कि बहुत सी लोक व्यवहार की बातों को भी इन्होंने स्थान दिया । ठाकुर कवि की सरल प्रकृति का रूप निम्नलिखित कवित्त से स्पष्ट हो जाता है—

टोलत ओ दीओ तो न दीओ कहुँ सोच फिर,

एतौ नर दीओ मेरी बनम सुधारियो ।

संग परवीनन को दीनन पै दाया निर

प्रेम में नगन ऐसे दिन तु निवारियो ॥

ठाकुर कहत वो अधीन यपौ राखे तौ,
 बासों बैसो नातो तासों तैसो ओर पारियो ।
 ऐरे ब्रजराज तेरे पाँप क बारे गहौं,
 पान ह नबर पै न नोयत विगारियो ॥

शुक्ल जी के शब्दों में ठाकुर की सम्पूर्ण विशेषताएँ इस प्रकार हैं—'ठाकुर बहुत ही सच्ची उमंग के कवि थे। इनमें कृत्रिमता का लेश नहीं। न तो कहीं शब्दाडंबर है, न कल्पना की झूठी उड़ान और न अनुभूति के विद्वद् भावों का उत्कर्ष। जैसे भावों को उसी ढङ्ग से यह कवि अपनी स्वामाविक भाषा में उतार देता है। बोलचाल की भाषा में भाव को ज्यों का त्यों सामने रख देना इस कवि का लक्ष्य रहा है।'

ठाकुर कवि की कविता में लोक प्रचलित त्योहागें और उत्सवों को भी स्थान दिया गया जिनमें जनता के उत्साह और उल्लास का सुन्दर चित्रण है। इस दृष्टि से यह घनानन्द और बोधा से अपनी एक अलग विशेषता रखते हैं।

~~घनानन्द~~ का स्थानः—उपरोक्त विशेषताओं को ध्यान में रखकर जिस समय हम घनानन्द के काव्य पर दृष्टिपात करते हैं तो हमसे उनका काव्य-यक्ष अत्यन्त प्रौढ़ एवं कला पूर्ण प्रतीत होता है। वहाँ बोधा और ठाकुर ने प्रेम के सच्चे उद्गारों को अपने काव्य में अधिक अपनाया है वहाँ घनानन्द ने लगभग ६०० कवित्त और सवैयों को इसी प्रकार के उद्गारों से ओत प्रोत कर दिया है। निम्नलिखित शृङ्गार के तो घनानन्द सच्चे अधिकारी हैं। अनेक दशाओं का जैसा भाूमिक चित्रण इनके काव्य में है उस प्रकार बोधा और ठाकुर में नहीं। भावों की सरलता के साथ इस महाकवि ने कला की उच्चता की ओर भी अपना ध्यान रखा है। इनका कला-यक्ष इतना प्रौढ़ एवं विकसित है कि उसके द्वारा इनके भावों की शक्ति अपरमित हो जाती है। जिस स्वामाविकता एवं सरलता से घनानन्द ने अपने काव्य के भाव-यक्ष एवं कला-यक्ष को पुष्ट किया है उससे सिद्ध है कि घनानन्द निस्संदेह बोधा और ठाकुर से अधिक कला पारखी थे। इस प्रकार के एक नहीं अनेक उदाहरण दिये जा सकते हैं, जिनसे घनानन्द की कला का पुष्ट एवं प्रौढ़ रूप दिखलाया जा सकता है।

वियोगिनी की दयनीय दशा के चित्रण में कवि ने मादोत्कर्ष के साथ २ क पद के सौन्दर्य को भी लोकोक्ति के आधार के द्वारा चरमोत्कर्ष पर पहुँचा दिया है—

‘सावन आगम हेरि सजी ! मन भावन-आवन चोप प्रिसेन्धी ।

छाय कहँ धन-आनन्द जान सम्हारि की टौर लै भूलनि लेखी ॥

बूढ़ें लगें सब अङ्ग दगैं उलटी गति आपने पापनि पेखी ।

पौन तें जागति आगि मुनी ही पै पानी तें लागित आँखिन देखी ॥

महाकवि घनानन्द की यह विशेषता है कि उनके काव्य में कलापद्धि उपकरणों को इस स्वाभाविक रूप से व्यवहृत किया है कि उनके द्वारा भाव सौन्दर्य में कोई कमी नहीं आती वरन् उसमें उत्कर्ष ही आता है कहीं २ पर साङ्गरूपक का प्रयोग भी कवि भावातिरेक में ही कर गया है इससे यह प्रतीत नहीं होता कि कवि ने अलङ्कार के लिये कुछ प्रयत्न किया है—

विरहा-रवि सौ घट-व्योम तब्यो,

विहारी सी खिबें इकली छतियाँ ।

हियो-सागर में दग मेघ भरे,

उपरें बरसैं दिन औ रतियाँ ।

धन-आनन्द जान अनौखी दसा,

न लखों दई कैसे लिखों पतियाँ ।

नित सावन दीठ सु बैठक में

टपकै बरनी तिहि ओषतिया ॥

इस प्रकार घनानन्द के पूर्ण काव्य पर यदि दृष्टि डाल कर फिर ठाणु और बोधा के काव्य को ओका जाय तो प्रेम की व्यापकता में ही नहीं बर प्रत्येक क्षेत्र में वह उसी प्रकार प्रतीत होगा जैसे सूर के काव्य के सम्मुख अष्ट छाप के अन्य कवि । घनानन्द ने प्रेम की अनेकों अरथाओं, विप्रलम्भ गृह्य की सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावनाओं, प्रकृति के अनेकों प्रकारों तथा काव्य की श्रौद्ध को देखकर निस्संदेहात्मक रूप से उनसे महाकवि का ध्यान देना परमावश्यक है तथा बोधा और ठाकुर इस दृष्टि से उनसे सकल कलाकार नहीं ।